Der charaktervolle und der begriffliche Gegenstand

Ein Beitrag zur Gegenstandstheorie

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde
einer Hohen Philosophischen Fakultät
der Universität zu Tübingen

vorgelegt von

Robert Schweizer
in Stuttgart

(Mit 6 Figuren im Text)

Leipzig
Akademische Verlagsgesellschaft m. b. H.
1927

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorbemerkung	1
Einleitung	2
I. Das primäre sinnliche Element und die Charaktere von Form und Farbe	8
Charakter eines Punktes auf homogenem Grunde	10
Charaktere von Punktfiguren	20
Charaktere von Linien- und Vollfiguren	27
Die Charaktere der räumlichen Gestalten und der Farben	30
II. Das sekundäre sinnliche Element und die Charaktere der Sprache (Versinnlichung der Idee — Problem des Anschaulichen in der Dichtung — Bedeutung und Bedeutungsgehalt)	35
Anmerkungen	71

Vorbemerkung.

Die nachstehende Untersuchung nennt sich einen Beitrag zur Gegenstandstheorie und scheint mit den Anschauungen der Phänomenologie übereinzustimmen. Jedoch unterscheidet sie sich von diesen wie von der durch Alexius Meinong begründeten Gegenstandstheorie in mancherlei Hinsicht. Erstlich wird die Frage nach der Realität der gegenständlichen Gegebenheiten von uns nicht berührt, sodann steht nicht so sehr das »Erkennen« wie das »Erleben« im Vordergrunde unseres Interesses. Demzufolge betrachten wir hauptsächlich die Gegenstände, wie sie sich dem natürlichen Erleben darbieten, und vor allem die sinnlichen Gegebenheiten. Hierbei erscheint uns als das Wesen des Sinnlichen dessen Charakter, welcher jedoch nicht wie in der Phänomenologie aus der Erscheinung »herausgeschaut« werden

muß, sondern im Sinnlichen als dessen wesentlicher Kern ohne weiteres erlebt wird. Das Sinnliche ist uns etwas ganz Elementares, das sich uns aufdrängt, während unser Verhalten und unsere Einstellung ebenfalls eine Rolle dabei spielen. Die Quintessenz des sinnlich Erlebten, der Charakter scheint uns das Letzte, Ursprüngliche der sinnlichen Gegebenheit zu sein. Wie für Goethe (Farbenlehre) bildet für uns z. B. der Charakter einer Farbe deren letztes Wesen. Hierbei ist der Charakter nichts Begriffliches, wenn er auch oft durch begriffliche Einsichten modifiziert wird. Wir gelangen schließlich dazu, vom begrifflichen Gegenstand den Charakter als physiognomischen Gegenstand zu unterscheiden und die mannigfachen Beziehungen beider innerhalb des Feldes des phänomenal Gegebenen, welches auch den Gegenstand der Phänomenologie bildet, zu untersuchen. Damit wird, wenn auch in ganz speziellem Sinne, das Kantsche Problem des Verhältnisses des sinnlich durch das Gefühl Erlebten zum verstandlich Erkannten gestreift.

Einleitung.

Es wird wohl von niemandem bezweifelt, daß Farben uns in bestimmter Weise zu affizieren vermögen[1]). Wenn wir beispielsweise eine gleichmäßig rote Fläche betrachten und uns ganz in die Betrachtung versenken, so wird — ohne daß wir im geringsten dabei reflektieren — ein mehr oder weniger bestimmtes Gefühl sich bei uns einstellen. Ein helles Rot wird eine freudige und leichte, ein dunkles Rot eine warme und schwerere Erregung hervorrufen. Diese Erregung erleben wir dabei als von dem Rot ausgehend: Wir erleben den Inhalt des Gefühles an dem Rot als eine Bestimmtheit oder Eigenschaft von diesem. Nicht erleben wir unsere Erregung gesondert von dem Inhalt »Rot«, wir sagen nicht: Dieses Rot erwärmt mich, feuert mich an, sondern: Dies ist ein warmes, ein feuriges Rot. Das Gefühlte wird ohne weiteres dem Inhalte einverleibt, als dessen Eigenschaft betrachtet. Und wenn wir es versuchten, zu trennen, zu unterscheiden, was bei dem Farberlebnis mein Gefühl ist und was der objektive Inhalt »Farbe«, wir würden zu keinem Resultate gelangen. In Wahrheit: Das Gefühlte an der Farbe ist eine Bestimmtheit des Inhalts. Daran ändert auch die Tat-

1) Die Ziffern im Text vor einer Klammer beziehen sich auf die Anmerkungen S. 71 ff.

sache nichts, daß verschiedene Individuen vielleicht verschiedene Gefühlserlebnisse bei derselben Farbe haben, darum erscheint jedem sein Gefühltes doch nicht minder als am Inhalte haftend, als mit ihm zu einer unzertrennlichen Einheit verschmolzen. Rein phänomenal können wir niemals Inhalt und Gefühltes unterscheiden. Das Erlebte bietet sich als Einheit, man könnte sagen als Organismus dar. Wenn wir in einer nachherigen theoretischen Überlegung verschiedene Teilinhalte konstruieren, so ändert dies nichts an der Tatsache, daß das Erlebnis selbst einheitlich ist. Eine irrige Meinung kommt dadurch zustande, daß man das Erlebnis mit der Betrachtung des Erlebnisses verwechselt.

Die erlebte Einheit wollen wir den »Charakter« nennen. Diesen Begriff völlig zu erläutern werden wir erst im späteren Verlauf dieser Untersuchung Gelegenheit haben. Vorläufig können wir sagen: Wir bezeichnen mit dem Worte »Charakter« das in der Einheit zusammengefaßte Erlebte z. B. beim Erlebnis einer Farbe. Es entsteht nun die Frage, wie dieser Charakter einer Farbe sich verhält zu dem begrifflichen Gegenstand, zu dem physikalisch Bestimmten, was schlechthin die betreffende Farbe ausmacht. Wenn wir den Satz

»Rot und Grün sind Komplementärfarben«

aussprechen und verstehen, so haben wir ohne Zweifel dabei die begrifflichen Gegenstände »Rot« und »Grün« im Auge. Erfüllt uns aber etwas von dem, was wir in dem Farbenerlebnis erlebten, steht etwa die Farbe Rot sinnlich vor uns und spüren wir etwas von der ihr charakteristischen Erregung? Kaum. Und doch schwebten uns Rot und Grün als begriffliche Gegenstände vor, denn sonst hätten wir den Satz nicht verstehen, nicht die Tatsache einsehen können, daß diese beiden Farben Komplementärfarben sind. Stets, wenn wir das Wort »Rot« nennen oder hören, schwebt uns der begriffliche Gegenstand vor und sind wir imstande, alles mögliche als richtig einzusehen, was über ihn ausgesagt wird. Aber ist auch in allen Fällen das Erlebte, der Charakter oder auch nur eine Spur von ihm vorhanden? Man muß es bezweifeln. Dies führt zu der Konsequenz: Charakter und begrifflicher Gegenstand sind im wesentlichen voneinander verschieden.

Eine zweite Überlegung: Wir betrachten eine Farbe, ohne daß sie uns irgendwie affiziert. Wir können sie dabei sehr genau betrachten und etwa Vergleiche mit andern Farben an-

stellen bezüglich ihrer Helligkeit, ihres Farbtones und ihrer Sättigung. Wir können diese Vergleiche mit mathematischer Genauigkeit durchführen, ohne daß eine affektive Sinnenwirkung stattfindet. Die Farbe kann den Betrachter völlig unbewegt lassen. Andrerseits: Bei einem Kunsterlebnis vermag eine Farbe oft ein starkes Gefühl zu erwecken; sie kann von großer »Süße« sein (wie auf vielen Madonnenbildern der italienischen Renaissancemaler) oder von großer Leidenschaft. Ferner kann uns eine Farbe auf dem nämlichen Bilde das eine Mal ergreifen, ein anderes Mal mehr oder weniger unberührt lassen, obgleich wir auch dies zweite Mal die Farbe wie das ganze Bild scharf und aufmerksam betrachten. Daraus folgt: Dieses aufmerksame Betrachten, die Apperzeption der Farbe, wie sie nötig ist zum genauen Vergleichen der Farbe mit einer andern, zur Abschätzung ihrer Helligkeit, Sättigung usw. ist noch nicht Charaktererlebnis. Wenn wir unbefangen das Erlebnis, welches wir haben, sobald uns eine Farbe gefühlsmäßig ergreift, vergleichen mit demjenigen, in welchem wir dieselbe Farbe scharf erfassen zu Zwecken physikalischer Vergleichung, so müssen wir gestehen, daß es zwei ziemlich verschiedene Erlebnisse sind. Die phänomenalen Gegenstände, die unser Bewußtsein einnehmen in beiden Fällen, sie unterscheiden sich grundsätzlich. Ein und dieselbe Farbe ist phänomenal eine andere, je nach der Weise, auf welche wir sie erleben. Ein warmes, sinnliches Rot und ein friedliches, sanftes Blau sind von anderer Natur als dieselben Farben mit Gefühlsindifferenz behaftet. Es handelt sich hier um eine prinzipielle Verschiedenheit der Dinge, die nicht etwa auf Gradunterschiede zurückgeführt werden kann. Der begriffliche Gegenstand und der Charakter entstammen zwei völlig verschiedenen Sphären phänomenaler Gegebenheiten. Wir gelangen so zu der Unterscheidung von zweierlei Inhalten, die zunächst in einer gewissen äußeren oder begrifflichen Beziehung zueinander stehen, und wollen sie nennen: den begrifflichen und den physiognomischen Gegenstand. Die Rechtfertigung dieser Namen wird durch das später Folgende gegeben werden. Das phänomenale Rot, wie es sich im Gefühlserlebnis darbietet, ist identisch mit dem physiognomischen Gegenstand Rot, das verstandlich erfaßte mit dem begrifflichen. Der begriffliche Gegenstand ist es, den wir gewöhnlich meinen, wenn wir »Dinge« nennen. In dem angeführten Satze »Rot und Grün sind Komplementärfarben« schweben uns nicht die Charaktere des Rot

und Grün, sondern die begrifflichen Gegenstände vor. Auf sie bezieht sich die bloße Mitteilung. Sie sind ferner mehr oder minder bestimmt und bis zu einem gewissen Grade konstant. Ein begrifflicher Gegenstand ist für eine größere Zahl von Individuen — die Farbenblinden und die Farbenschwachen ausgenommen — derselbe. Von Begriffswandlungen in langen Perioden sprachgeschichtlicher Entwicklung ist hierbei abzusehen. Der begriffliche Gegenstand Rot wird von den meisten Individuen als derselbe erlebt. Wäre dies nicht der Fall, so würde nicht jedermann dieselben sachlichen Urteile über ihn fällen. Aber jedermann sieht ein und erkennt an, daß Rot und Grün Komplementärfarben, daß Rot dem Orange näher steht als dem Grün usw. Bezüglich Helligkeit, Farbton und Sättigung können wir bei jeder Farbe allgemeingültige Feststellungen machen. Da demnach die meisten Individuen auf dem Wege begrifflichen Denkens zu denselben Resultaten gelangen, so ist anzunehmen, daß die begrifflichen Gegenstände auch den meisten gleich sich darbieten. Nicht dasselbe gilt von den physiognomischen Gegenständen. Das Erlebnis des physiognomischen Gegenstandes ist an mancherlei Bedingungen geknüpft. Wenn wir ein »süßes Rosa« in einem Madonnenbilde von Tizian erleben, so erleben wir es nicht gesondert, sondern im Zusammenhange des Bildes. Das Erlebnis der Einzelfarbe kann nur zustande kommen im Erlebnis des gesamten Bildes. Andere Details dieses, die übrigen Farben und dargestellten Gegenstände tragen gleichfalls zum Zustandekommen des betrachteten Teilerlebnisses bei, sie wirken als Faktoren mit beim Erleben des »süßen Rosa«. Das Teilcharaktererlebnis ist von dem Gesamterlebnis nicht zu trennen, und ein betrachteter Charakter erscheint darum meist als ein Bruchstück, herausgerissen aus dem Zusammenhange eines organischen Ganzen. Er weist auf anderes, ist vergleichbar einem Akkord, der nach Fortgang strebt, dem Stück eines lebendigen Leibes, welcher das Individuelle des Mutterleibes in sich trägt.

Ist so der Charakter derartig mit seinem lebendigen Zusammenhange verbunden, so ist sein Entstehen von sehr vielen Faktoren abhängig, und das identische Wiedererleben setzt die identische Wiederkehr aller Ursachen voraus. Darum ist ein Charakter nicht so einfach zu fixieren wie ein begrifflicher Gegenstand. Zu dessen Vergegenwärtigung bedarf es oft nur der Nennung eines Namens. Der begriffliche Gegenstand ist viel isolierter und freier als der physiognomische.

Wenn also der Charakter einer bestimmten Farbe von mancherlei Begleitumständen abhängt, so ist er insofern nicht konstant, als dieselbe Farbe unter andern Umständen anderen Charakter besitzt, insofern jedoch konstant, als er bei identischer Wiederkehr aller bedingenden Umstände (zu denen auch viele nicht beachtete gehören) als der nämliche erscheint. Wäre dem nicht so, so ließe sich über kein Kunstwerk diskutieren und kein allgemeingültiges Urteil über ein solches abgeben. Was die Übereinstimmung der »inneren« Bedingungen, der seelischen Dispositionen betrifft, so ist freilich zu sagen, daß die seelische Konstitution, die für die Art der Charaktererlebnisse von Belang ist: die Erregbarkeit, die Disposition für bestimmte Gefühle, das Vorstellungsvermögen bei den einzelnen Individuen, graduell verschieden ist. Es gibt Menschen von hoher und geringer Erlebniskraft, ferner solche, die zu einer bestimmten Art von Charaktererlebnissen neigen. Nicht jeder wird ein Goethesches Gedicht im selben Grade erleben können; doch kann man sagen, daß ein solches Gedicht bei empfänglichen Individuen doch im Grunde dieselben Eindrücke hervorruft, daß es verwandte seelische Saiten bei ihnen in Schwingung versetzt. Wenn wir demnach allgemeine Charaktererlebnisse betrachten, so müssen wir voraussetzen einen Normaltyp des erlebnisfähigen Menschen. Für solche Individuen lassen sich dann gleiche Charaktererlebnisse und daher übereinstimmende, allgemeine Charaktere statuieren.

Bestehen die beiden Begriffe des Charakters und des begrifflichen Gegenstandes, so können wir eine gewisse Zuordnung dieses zu jenem konstatieren. Mit dem physiognomischen zusammen tritt meist ein begrifflicher Gegenstand auf; er erscheint als Korrelat, als reale Grundlage oder Bedingung des Charakters. Wir erfassen den zugrunde liegenden, bedingenden begrifflichen Gegenstand jedoch nicht im Charaktererlebnis, sondern in einer nachfolgenden Betrachtung und durch das Experiment, welches uns eine Variierung der Bedingungen gestattet und mithin eine Bestimmung derjenigen, welche für das Charaktererlebnis von Belang sind. Durch die experimentelle Methode können wir die realen äußeren Faktoren eines Charaktererlebnisses ermitteln. Wir untersuchen die physikalischen Tatsachen, an welche das Charakterphänomen gebunden erscheint, ähnlich wie der Physiker etwa als ursächliche Tatsache für die Erscheinung eines elektrischen Lichtbogens zwischen zwei Metallelektroden eine durch Messung zu bestimmende Potentialdifferenz feststellt. Die Po-

tentialdifferenz hat a priori nichts mit dem sinnlichen Phänomen des Lichtbogens zu tun; wir erhalten von ihr auch auf ganz andere Weise Kenntnis, nämlich durch Messung mit dem Elektrometer. Ebenso wie in der sinnlichen Erscheinung des Lichtbogens nichts liegt von einer Potentialdifferenz, so liegt im erlebten Charakter nichts von dessen physikalischem Substrat. Seine Knüpfung an dieses ist Sache experimenteller Forschung. Ist sie durchgeführt, so stehen bedingende Tatsache und Charakter zueinander im Verhältnis von Ursache und Wirkung. Wie die Physik durch solche Wechselbeziehung Gesetze schafft, so kann man auch für den Charakter gesetzmäßige Beziehungen feststellen. Aus diesen und jenen physikalischen Ursachen vermag ein bestimmtes und muß notwendigerweise ein bestimmtes Charaktererlebnis entstehen. Die Aufstellung von Charaktergesetzen ist natürlich nicht so einfach wie die von physikalischen. Hauptsächlich darum, weil, wie schon ausgeführt, der Charakter nicht so einfach umschrieben werden kann, und weil er nicht so leicht zu vermitteln ist wie ein Begriff. Es muß eine Verständigung erzielt werden über bestimmte und identische Charaktere. Hierin liegt die Hauptschwierigkeit. Die Knüpfung der Charaktere an ursächliche Tatsachen ist leichter. Es gibt komplizierte, schwer zugängliche Charaktere und einfachere, »sinnfällige«. Zu diesen gehören u. a. die Charaktere, welche durch einfache geometrische Figuren oder durch Farben vermittelt werden. Darum möchten wir im ersten Abschnitte dieser Arbeit eine Reihe solcher Charaktere untersuchen. Zuvor aber noch die Andeutung einer weiteren, wichtigen Unterscheidung!

Wenn eine bestimmte Farbe gefühlsbetont erscheint, so kann dies eine ursprüngliche Wirkung von nichts anderem als dem physikalischen Reize sein, welcher die Ursache der Farbempfindung darstellt. Rot erregt, weil eben Rot a priori die Fähigkeit hat zu erregen und aus keinem anderen Grunde. Man kann nicht weiter fragen, wieso Rot gerade zu dieser Fähigkeit kommt. Der Gefühlsgehalt des Rot ist eine auf phänomenalem Gebiet nicht weiter ableitbare, d. h. auf andere Phänomene rückführbare Tatsache. Anders ist es, wenn eine Farbe im Zusammenhange eines Bildes etwas »bedeutet«, wenn sie uns ein Gefühl vermittelt, das nicht sowohl aus der ursprünglichen Fähigkeit der Farbe in besimmter Weise zu erregen resultiert, sondern in jenem Zusammenhange erst seine Begründung findet. Wenn uns

das Rosa auf einem Madonnenbilde die Süße der Gottesmutter, das Schwarz des Kreuzes düstere Todesnähe, Farbe und Glanz des Stahles des Anbrechen eines frohen Kampftages mitteilt, dann ist die Farbe nicht mehr ursprünglich wirksam, sondern wird zum Vermittler aller möglichen Erlebnisinhalte, die an sich mit der objektiven Farbe in keinerlei Beziehung stehen. Die Farbe wird dann zum Symbol, sie übernimmt eine Rolle im individuellen, persönlichen Erlebnis, die ihr nur im Rahmen dieses Erlebnisses zukommt. Die Farben auf den Bildern großer Maler, z. B. Lionardos, Rembrandts oder Tizians, »sprechen«, »verkünden«, offenbaren Geheimnisse, erzählen Märchen. Dabei erleben wir die Farbe keineswegs als untergeordneten Vermittler eines besonderen Erlebnisinhaltes, sondern in ihr verkörpert sich dieser, wächst mit ihr zur vollkommenen Einheit zusammen. Im Rosa erleben wir schon alle Süßigkeit, die es im Rahmen des Bildes vermittelt, nicht durch das Rosa! Niemand erlebt zunächst einmal die Farbe nur als Farbe und hierauf das, was die Farbe bedeutet! Niemand erlebt auch eine ursächliche Beziehung zwischen beidem. Niemand sagt: das Blau macht mich andächtig, sondern: Das Blau ist andächtig. Alles übrige ist erst Sache nachheriger Reflexion. Ob eine Farbe auf uns wirkt vermöge ihrer ursprünglichen Fähigkeit oder indem sie etwas bedeutet, davon merken wir im Erlebnis nichts. —

Wir wollen die Farbe, welche ursprünglich und unabhängig auf uns wirkt, eine Gefühlserregung hervorbringt, das »primäre sinnliche Element«, die Farbe, welche im Erlebniszusammenhang eine bestimmte spezielle Bedeutung besitzt, das »sekundäre sinnliche Element« nennen.

Bei den Untersuchungen des folgenden Abschnittes handelt es sich fast ausschließlich um primäre sinnliche Elemente, während der zweite Abschnitt auch den sekundären gewidmet ist.

I. Das primäre sinnliche Element und die Charaktere von Form und Farbe.

Machen wir uns nochmals die Aufgabe klar, die wir uns gestellt haben. Wir wollen den kausalen Zusammenhang von Charakter oder physiognomischem Gegenstand und realem Substrat ermitteln. Dabei müssen wir uns häufig auf das individuelle Erlebnis und damit auf das Gefühl berufen. Es handelt sich darum aber keineswegs um unbestimmte und unklare Fest-

stellungen. Unser Charaktergefühl reagiert in vielen Fällen außerordentlich fein und entschieden, so fein wie ein empfindliches Meßinstrument, das schon geringe elektrische Ladungen anzeigt. Allerdings sind wir nicht imstande, dieses Charaktergefühl mit Hilfe von mechanischen Instrumenten noch zu verfeinern und mittels ihrer die Resultate objektiv zu demonstrieren. Es stehen uns jedoch andere Mittel zur Verfügung. Wir können durch die Sprache die Charaktere von Anschauungsformen beschreiben. Dies heißt nichts anderes, als sie auf anderem Wege nochmals vermitteln. Weiter können wir Charaktere vergleichen, und endlich liegt in der alltäglichen Erfahrung wie in der Literatur ein großer Schatz von Charakterbeschreibungen und Aussagen über Charaktererlebnisse verborgen, die so evident sind, daß sie von niemandem bestritten werden.

Das reale Substrat andrerseits besteht aus mathematischen und physikalischen Gegebenheiten, welche mit beliebiger Genauigkeit auf objektivem Wege festgelegt und umrandet werden können.

Das Gebiet der realen Substrate ist durch die moderne, insbesondere die psychologische Wissenschaft in umfassender Weise geklärt worden. Man ist hier, besonders bei den Elementen der visuellen Anschauung, zu bestimmten Tatsachen und Zusammenhängen gelangt, man hat Gesetze aufgefunden, nach denen sich die anschaulichen Elemente zu Gestalten zusammenschließen und darbieten. Wir möchten diese Tatsachen benutzen und hin und wieder einiges hinzufügen, das für unsere speziellen Zwecke dienlich erscheint. Wir betrachten die anschaulichen Elemente als Substrate der Charaktere, das physische Substrat der ihnen zugrunde liegenden psychischen Vorgänge, die physiologischen Gehirnvorgänge[2]) interessieren uns nicht. Die psychophysischen Zusammenhänge, welche die Gestalttheorie[3]) vielfach zu ermitteln sucht, gehen uns darum nichts an. Wir betrachten das Gebiet der elementaren, sinnlichen Gegebenheiten, aber mit einem anderen Zweck als die Forschung in der Gestalttheorie. Wir suchen nach gesetzmäßigen Beziehungen zwischen dem primären sinnlichen Element, soweit es sich als physikalische Gegebenheit, als materielle Gestalt erfassen läßt, und dem Charakter.

Wir wählen als Beispiele elementare Anschauungsgebilde, einfache geometrische Figuren der Ebene, an welchen sich die physikalischen oder mathematischen Beziehungen, sowie die

Gesetze des Zusammentretens zur Gestalt einfach darlegen lassen. Dabei machen wir keinerlei Anspruch auf eine erschöpfende oder systematische Behandlung des Gebietes. Die Beispiele sollen nur zeigen, daß man überhaupt Charakter und reales Korrelat bei einem sinnlichen Elemente zu unterscheiden vermag, sie sollen uns Gelegenheit geben, eine Reihe von Charakteren der reinen Anschauung vorzuführen und den Zusammenhang klarzulegen, der zwischen ihnen und den geometrischen Gegebenheiten besteht. Sie sollen die Dualität von Charakter und Realgrund beweisen. Wir wollen den Ausdruck »formale Gegebenheit« in derselben Bedeutung gebrauchen wie real-physikalisches Substrat. Formale Gegebenheiten sind dann solche, deren Eigenschaften und Unterschiede, als auf demonstrierbaren Eigenschaften und Unterschieden der verursachenden Reize beruhend, physikalisch und mit objektiven Methoden nachgewiesen werden können. So sind z. B. Vergleichsurteile über Größen gesehener Dinge, welche auf objektiven Größenunterschieden beruhen, formale Urteile. Alles, was ein physikalisch demonstrierbares Korrelat hat, ist formal. Unsere Wahrnehmungen sind jedoch beständig von Charaktererlebnissen erfüllt, ohne daß wir uns dessen bewußt sind. Sie lenken unser Urteil häufig in anderem Sinne als die begriffliche Erkenntnis. An zwei ungleich langen Strecken können wir den Charakter des Überragens der einen Strecke über die andere erleben. Wir können ferner die beiden Längen mit dem Maßstabe messen und ein Urteil über den Größenunterschied abgeben. In diesem liegt nicht das Geringste vom Charakter des Überragens. Nichts Gefühltes liegt in dem Urteile, die eine Länge sei größer als die andere. Nichts vom Überragen der einen Strecke, keinerlei affektive Wechselwirkung oder Wettstreit der beiden Strecken, in welchem die eine die andere übertrifft. Der physikalische Größenunterschied ist indifferent. Er ließe es — so paradox es klingt — zu, die kleinere Strecke als die mächtigere, überragende zu fühlen, falls dies den Tendenzen unseres Charakterlebens so gemäß wäre. Das objektive Größenverhältnis ist die reale Bedingung für das Erlebnis des Überragens. Wir können aber auch ohne affektive Beziehung das reale Größenverhältnis konstatieren.

Charakter eines Punktes auf homogenem Grunde.

Das einfachste geometrische Gebilde ist der Punkt. Wenn wir jedoch nach dem Charakter eines Punktes fragen, so stoßen

wir auf nicht ganz einfache Verhältnisse. Ein Punkt kann nicht existieren ohne eine umgebende Fläche, einen Grund, auf dem er sich abhebt. Ein Punkt ohne Grund ist nicht auszudenken. Nun wohnt aber diesem Grunde bereits ein gewisser Charakter inne. Wenn wir uns in die Betrachtung einer gleichmäßigen, homogenen Fläche versenken, so haben wir dabei ein bestimmtes Erlebnis. Das »in sich Verschwimmen« des Gleichmäßigen erregt ein Gefühl des »sich Verlierens«, es besänftigt, schläfert ein. Tritt nun ein Punkt in einer gleichmäßigen Fläche auf, so durchbricht er gewissermaßen die Gleichmäßigkeit an einer Stelle. Er bringt ein gänzlich anderes Gefühl mit sich, sein Charakter ist dem der gleichmäßigen Fläche feindlich oder entgegengesetzt. Er zerstört den Charakter der Gleichmäßigkeit, bildet ein Zentrum, von dem eine auf Vernichtung des Gleichmäßigen gerichtete Tätigkeit ausgeht. Der Punkt »sticht hervor« in der gleichmäßigen Umgebung, lenkt unsere Aufmerksamkeit auf sich hin und macht es unmöglich, weiterhin sich dem Gefühle des Verschwimmens zu überlassen. Diesen Charakter, demzufolge der Punkt das Gleichmäßige bekämpft und zerstört, hat er mit beliebigen anderen Figuren gemeinsam. Der Charakter rührt davon her, daß der Punkt ein anders als der Grund gefärbter Fleck ist. Auch eine größere Vollfigur, ein Kreis, Rechteck oder Quadrat besitzt etwas von diesem Charakter, nur tritt er dort meist neben anderen, hervorstechenden Charakteren zurück. Durch eine große Figur wird der Charakter des Gleichmäßigen so radikal zerstört, daß kaum noch eine Spur von ihm bleibt. Unser Punkt bildet erst den Anfang solcher Zerstörung, ein Ankämpfen gegen das Gleichmäßige, das noch von wenig Erfolg begleitet ist. Alle genügend kleinen Figuren, ob es kreisrunde Flecke, Ringe, Kreuze oder Sterne sind, besitzen Punktcharakter, d. h. sie unterscheiden sich in ihrer gefühlsmäßigen Wirkung wenig voneinander. Vergleichen wir die Einzelfiguren der Figur 1, so stellen wir ohne Mühe fest, daß der Eindruck bei ihnen ziemlich derselbe ist. Als das Wesentliche erscheint die von ihnen repräsentierte Dreiecksform, welche gleichermaßen bei allen wiederkehrt. Ein Unterschied ist natürlich vorhanden, und er wächst mit der Größe und dem Gestaltcharakter der kleinen Figuren. Je auffallendere und eigenartigere Formen diese besitzen, d. h. je stärkere oder eindringlichere Charaktere ihnen zukommen, um so mehr tragen sie zur Verschiedenheit der Gesamteindrücke der Figuren

bei. Macht man aber die kleinen Figuren genügend klein, so vermag man diese Unterschiede zu unbeträchtlichen Minimis herabzudrücken. Die Kontur oder Form der kleinen Figur spielt dann keine Rolle mehr beim Zustandekommen des Charakters der Gesamtfigur.

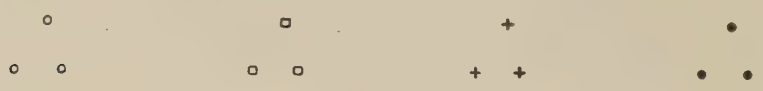

Fig. 1.

Wir können uns sogar denken, sie schwanke fortwährend, der kleine Fleck verändere beständig seine Form, wie dies bei flimmernden Sternen der Fall ist. Auch dies ändert nichts am Charakter der Gesamtfigur (z. B. eines Sternenbildes). Geht man schließlich zum Punkt über, wie er geometrischen Forderungen zufolge sein soll, d. h. nimmt man ihn so klein an, daß man zwar noch seine Anwesenheit, nicht mehr aber seine Form erkennen kann, so wird jede Spur eines Gestaltcharakters schwinden. Die Form, die Kontur kann nichts beitragen zum Erlebnis und der durch den Punkt verursachte Charakter darum nur begründet sein in der Anwesenheit eines dunklen Flecks auf hellem Grunde. Die formalen Bedingungen, an welche der Punktcharakter gebunden erscheint, wären somit: Kleinheit des Flecks und andersartige Färbung. Die zweite Bedingung liegt im Begriff des Flecks schon eingeschlossen, weshalb wir die Bedingungen auch nennen können: 1. Vorhandensein eines Flecks (einer vom Grunde sich abhebenden und allseitig umflossenen Stelle von andersartiger Färbung). 2. Genügende Kleinheit dieses Flecks. Jene, das Gleichmäßige zerstörende Macht resultiert aus der Farbverschiedenheit von Figur und Grund und überhaupt aus der Farbenverschiedenheit von benachbarten Stellen. Wir können diese Macht den Charakter des Ungleichmäßigen nennen. Besitzt dieser Charakter nun noch andere Substrate, andere Entstehungsbedingungen als die Farbenverschiedenheit? Geht seine Wirksamkeit etwa von der Begrenzungslinie der verschieden gefärbten Bereiche aus? Wir müssen diese Frage verneinen. Der Charakter des Ungleichmäßigen ist in seiner Stärke durch den Gegensatz der Farben, durch den Grad des Farbunterschiedes bedingt. Grenzt eine tiefschwarze an eine leuchtend weiße Fläche, so wird der Charakter des Ungleichmäßigen stärker erzeugt, als wenn zwei Flächen von wenig

verschiedenem Grau zusammenstoßen. Der fragliche Charakter hängt indessen auch von der Ausdehnung und der flächenhaften Verteilung der Farben ab.

Folgender Versuch gibt uns gewisse Einblicke. Wir zeichnen auf verschiedene weiße Papierstreifen parallele schwarze Linien in jeweils verschiedenem Abstande und erhalten so abgestuft Flächen, die von wenigen Streifen unterbrochen, wie solche, die mit schwarzen Linien dicht übersät sind. Lassen wir nun die Figuren unbefangen auf uns wirken und fragen wir: Welche macht den Eindruck der größten Gleichmäßigkeit, welche denjenigen der maximalen Ungleichmäßigkeit, so mag es anfangs vielleicht scheinen, als könne man sich nicht sicher entscheiden, nach einiger Übung jedoch an ähnlichen Beispielen merkt man bald, daß unser Charaktergefühl ziemlich eindeutig reagiert und selbst feinere Nuancen zu unterscheiden vermag. Bei einer gewissen mittleren Distanz der Streifen, nicht bei allzu großer Dichte und Spärlichkeit erscheint nun zweifellos das Band am gleichmäßigsten. Man darf sich bei derartigen Beurteilungen von keinerlei verstandesmäßigen Erwägungen leiten lassen, lediglich der Gefühlseindruck entscheidet!

Mit der Häufigkeit der Unterbrechung der homogenen Fläche durch vertikale Linien wächst zunächst der Charakter des Ungleichmäßigen. Aber nur bis zu einem gewissen Maximum. Hat er dieses erreicht, so geht er wieder zurück. Wie läßt sich dieses Versuchsresultat theoretisch erklären? Bezeichnen wir als Konturen alle Grenzlinien verschieden gefärbter Bereiche, so ist die Häufigkeit der Homogeneitätsunterbrechungen proportional der Gesamtkonturenlänge. Wir können sodann als erstes das Gesetz (1) formulieren: Der Charakter des Ungleichmäßigen ist der Gesamtkonturenlänge proportional.

Ein zweites Moment ist jedoch am Erlebnis dieses Charakters ebenfalls beteiligt. Der Farbunterschied wurde bei unseren Streifen konstant gehalten. Die Streifen waren jedesmal vom selben Weiß, die Linien vom selben Schwarz. Wir wollen als Farbmassen bezeichnen die Flächenvolumina der verschieden gefärbten Bereiche je im Durchschnitt. Wir verstehen darunter aber nur solche Bereiche, welche ein geschlossenes Volumen bilden. In unserem Beispiel wäre die schwarze Farbmasse der Flächeninhalt eines schwarzen Streifens, die weiße Farbmasse der Flächeninhalt eines Feldes zwischen zwei schwarzen Streifen.

Betrachtet man nur das Verhältnis der Farbmassen, so kann man ohne weiteres die Breite einer schwarzen Linie und die Distanz zweier solcher Linien als Maß der Farbmassen nehmen. Setzen wir voraus, was übrigens einen ziemlichen Grad von Wahrscheinlichkeit für sich hat, es existiere ein gewisses Verhältnis der Farbmassen, für welches der Charakter des Ungleichmäßigen ein Maximum ist, gleichgültig, welches die absoluten Größen der Farbmassen sind. Sodann leuchtet ohne weiteres der Satz ein: Der Charakter des Ungleichmäßigen wächst proportional den absoluten Größen der Farbmassen. Oder, da beide durch das obige Verhältnis in Beziehung zueinander stehen: Der Charakter des Ungleichmäßigen wächst proportional zu jeder der beiden absoluten Größen der Farbmassen*), wenn deren Verhältnis eine Konstante ist (Gesetz II). Gesetz I und II gelten gleichzeitig; bringt man sie in Beziehung, so ergeben sie eine Kurve, welche nach oben gewölbt ist. Das Maximum der Charakterstärke berechnet sich aus den Extremalbedingungen beider Gesetze (durch Differenzieren). Es fällt weder auf eine Figur mit spärlichen noch mit dichten Linien, sondern auf eine solche mit mittlerer Linienzahl, wie beim Experiment. Eine genaue Durchführung eines solchen Versuches würde weit über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen. Mit Vorstehendem soll nur der Weg und die Möglichkeit angedeutet sein.

Bei beliebigen schwarzen Figuren auf weißem Grunde werden die Verhältnisse verwickelter. Erstens, weil die Farbmasse sowie die Konturenlänge der Messung schwierig zugänglich sind (besonders bei allmählichem Ineinanderübergehen von Schwarz und Weiß durch die Zwischenstufen verschiedener Grau). Sodann, weil der Charakter des Ungleichmäßigen von den Gestaltcharakteren überdeckt wird. Erforderte es schon in unseren Beispielen eine geringe Mühe, von den Gestaltcharakteren der Figuren abzusehen (die allerdings hier durch die Ähnlichkeit der Gestalten unserer Figuren, die sich also wesentlich nur im Charakter des Ungleichmäßigen unterschieden, ziemlich unbeträchtlich ist), so ist dies bei anderen, bes. bei eindringlichen Gestalten schwierig. Bei einem gemalten Bilde wird die Abschätzung der Ungleichmäßigkeit auch deshalb erschwert, weil das von uns seither ignorierte Moment der Farbverschiedenheit hier noch

*) Je größer beide Farbmassen, um so stärker kommt der Farbgegensatz zur Geltung. Hat man breite schwarze und weiße Felder, so erhält man einen ungleichmäßigeren Eindruck, als wenn die Felder schmal sind.

in Betracht gezogen werden muß. Immerhin ist es nicht ausgeschlossen, auch an komplizierten Bildern abschätzende Messungen vorzunehmen und so die Ungleichmäßigkeit auf physikalischem Wege zu bestimmen.

Wir haben die entgegengesetzten Naturen des Gleichmäßigen und des Ungleichmäßigen erkannt. Nun ist aber das eine nicht etwa das bloße Negativ des andern. Beide Charaktere sind von positiver und individueller Natur. Am Charakter des Einzelpunktes haben beide teil, wir erleben dort ihren Widerstreit. Es fragt sich nun, ob damit dieser Charakter erschöpft ist. Wir erleben im Punkte mehr als bloß Ungleichmäßigkeit, welche auch in einer beliebigen ungleichmäßig befleckten Platte erlebt werden kann. Das physikalische Korrelat der noch unbekannten Charaktergröße ist die Tatsache des allseitigen Umflossenseins des Punktes vom Grunde. Dadurch kommt ja der typische Punktcharakter zustande. Worin besteht nun diese unbekannte Größe?

Eine feste Kontur besitzt der Punkt, wie wir sahen, nicht. Eine Charaktereigenschaft, welche von einer Kontur herrührt, kann es also nicht sein. Aber gibt es nur Gestaltcharaktere, die sich auf Konturen gründen? (Nebenbei: Wir verstehen hier »Gestalt« nicht im Sinne der Gestalttheorie als Komplex mit übergeometrischen Eigenschaften, sondern meinen nur die anschauliche Gestalt.) Was sind Konturen? Grenzlinien verschiedenfarbiger homogener Flächenteile. Wie aber, wenn die beiden Teile allmählich ineinander übergehen, ohne eine scharfe Kontur zu bilden? Müssen wir solche Bilder gestaltlos nennen? Zunächst ist zu sagen, daß man in vielen Fällen trotz des Verfließens der Farben ungefähre Konturen angeben kann. Aber auch, wo dies nicht der Fall ist, z. B. bei einem kreisförmigen, schwarzen Feld, das nach der Mitte zu von allen Seiten gleichmäßig heller wird, erhalten wir einen gefühlsmäßigen Eindruck. Der fragliche Charakter begründet sich dann in der individuellen Weise der Farbverteilung. Die Farbe an jeder einzelnen Stelle, sowie die Richtung und Stärke der Farbänderung, das »Farbgefälle« ist maßgebend. Es wohnt z. B. dem gleichförmigen Übergange eines bestimmten Rot in ein bestimmtes Gelb auf einer bestimmten Strecke ein gewisser Charakter inne. Drängt man den Übergang auf die halbe Strecke zusammen, so ändert sich dieser Charakter. In einer roten viereckigen Fläche befinde sich ein gelber Punkt so, daß von allen Seiten her das Rot gleichmäßig

in das Gelb übergeht, so daß die Färbung an Stellen, die gleichen Abstand von dem Punkte haben, gleich ist. Verschiebt man den gelben Punkt, so ändert sich der Charakter des Bildes. Die Lageverhältnisse des gelben Punktes sind bestimmend für den Charakter. Auf diese Weise kann man in allen noch so verschwommenen Bildern ausgezeichnete Stellen markieren, deren Lage als reale Bedingung angenommen werden kann für den jeweiligen Charakter. Dieser ist dann eine Funktion des Ortes der ausgezeichneten Stellen. Auf diese Weise könnte man auch bei verschwommenen Bildern theoretisch den Charakter als von objektiv meßbaren Größen abhängend darstellen. Ob der Einzelpunkt Konturen hat oder nicht, darauf kommt es nicht an. Der Versuch mit den kleinen Figuren (Sternen, Ringen usw.) bewies, daß die Kontur keinen beachtenswerten Beitrag zum Charaktererlebnis des Punktes liefert. Wir haben jene Charaktergröße, für welche das gleichmäßige Umschlossensein des Punktes vom Grunde verantwortlich ist, noch nicht genannt. Es ist der Dingcharakter[4]). Der Punkt, d. h. die kleine schwarze Stelle verhält sich uns gegenüber anders als der umgebende Grund. Er erscheint als ein »Etwas«, ein Positives, ein Ding, während der Grund wie etwas Negatives, gar nicht Vorhandenes anmutet. Wir bevorzugen die »Figur« vor dem Grunde, auf dem sie ruht, sehen in ihr das Wichtige, Bedeutsame, in ihm nur Belangloses.

Diese Tatsache hat mit der Kontur nichts zu tun. Wir können uns ein Flächenstück mit völlig unbestimmten oder stetig sich extrem verändernden Konturen vorstellen (eine Flamme), es erscheint trotzdem als ein sich uns aufdrängendes Etwas. Es ist dies zunächst merkwürdig, wenn man bedenkt, daß die ausgedehntere Grundfläche infolge ihrer größeren Massenintensität eigentlich erhöhten Anspruch auf unsere Teilnahme besitzt.

Wir fragen nach den realen Bedingungen des Dingcharakters. Zunächst könnte es scheinen, daß nur die relative Kleinheit der auf dem Grunde ruhenden Figur maßgebend ist. Es spricht dafür auch die Tatsache, daß wir bei parallelen Linien mit ungleichem Abstande die Linien mit kleinerem Abstand zu schmalen Streifen zusammenfassen. Trotzdem tritt eine zweite Bedingung hinzu: das Umschlossensein der einen Fläche durch die andere. Folgender Versuch zeigt dies. Wir setzen schwarze und weiße Streifen zu einem gleichmäßigen Bande zusammen. Dieses Band,

das von nicht allzu großer Länge sein darf, halten wir vor einen möglichst entfernten grauen Hintergrund und bemühen uns, diesen Hintergrund zu ignorieren. Endet das Bandstück nun mit weißen Streifen, so scheinen die schwarzen Felder gegenständlich hervorzutreten, sie besitzen Dingcharakter, umgekehrt—umgekehrt. Die schwarzen Streifen treten auch dann hervor, wenn sie wesentlich breiter sind als die weißen. Man muß sich bei dem Versuche jedoch hüten, das Band vor einen hellen oder dunkeln Hintergrund zu halten. Sonst treten z. B. auch bei den Bändern mit schwarzen Randstreifen die schwarzen Streifen gegenständlich hervor. Überhaupt können wir willkürlich aus derselben Figur das eine Mal die weißen, das andere Mal die schwarzen Streifen gegenständlich heraussehen. Nur ist die Mühe, die wir aufwenden müssen, im einen Falle größer. Die eine Einstellung gelingt leicht und tritt von selbst ein, die andere scheint erzwungen. Wir werden solchen Verhältnissen bei unseren Charakterversuchen allenthalben begegnen. Das vorliegende Bild ist öfters mehrdeutig, d. h. es vermag verschiedene Charaktere zu vermitteln. Dabei ist derjenige Charakter, der sich am leichtesten einstellt, der natürliche, und wenn wir vom Charakter eines Bildes, einer Figur schlechtweg sprechen, so meinen wir dabei stets diesen. Je stärker oder ausgesprochener übrigens ein Gestaltcharakter ist, um so weniger läßt er andere Auffassungen zu. Die Gestalt drängt sich dann von selbst so stark auf, daß wir keine anderen Gestalten heraussehen können.

Einen kleinen Anteil am Zustandekommen des Charakters der gegenständlichen Betonung hat auch das Flächenvolumen. Setzen wir nämlich unsere Streifen so zusammen, daß das Band links mit einem weißen, rechts mit einem schwarzen Streifen endet, so fällt es leichter, schwarze Rechtecke herauszusehen als weiße Streifen, während doch beide, die schwarze wie die weiße Fläche, sich gegenseitig in gleichem Maße umschließen. Der Grund für das Verhalten der schwarzen Teilflächen kann darum nur in deren größerem Flächenvolumen zu suchen sein. Der Charakter der Betonung ist proportional der Differenz, um welche das eine Flächenvolumen das andere überwiegt. Er wird negativ, d. h. zum Charakter des Zurücktretens, wenn diese Differenz negativ wird.

Der Charakter des Betonten wächst mit der Leichtigkeit des Zusammenschlusses zur Einheit. Die farbigen Flächen un-

serer Bänder schließen sich zu den Einheiten der schwarzen und weißen Streifen zusammen. Zwei parallele Linien von kleinem Abstand schließen sich mit der dazwischen liegenden Fläche zur Einheit eines Streifens zusammen. Jeder »Teil« einer solchen Einheit ist in ihrem Zusammenhange ein anderer als er für sich bestehend wäre. Die Begrenzungslinie eines gezeichneten Streifens bietet sich als solche anders dar, als wenn wir sie für sich, losgelöst vom Streifen betrachten. Ebenso erhält der Zwischenraum im Gesamtbild des Streifens einen eigentümlichen Charakter. Er wird gleichsam von dem Farbmedium durchdrungen, daß von den schwarzen Begrenzungslinien ausgeht, und erhält eine besondere »Qualität«. Der Zusammenschluß geschieht unter der Wirkung primärer Kohärenzfaktoren[5]). Diese bestimmen also mittelbar auch den Charakter des Betonten oder den Dingcharakter. Wir können sagen: Je leichter sich eine Zusammenordnung von Elementen zusammenschließt, gegenüber anderen möglichen Zusammenordnungen, um so mehr treten die Produkte der ersten Vereinigung hervor gegenüber denjenigen einer zweiten. Sie erscheinen mehr »dinglich« oder besitzen stärkeren Dingcharakter.

Für den Charakter des Betonten sind im gesamten folgende Faktoren verantwortlich:

1. Grad der Umschließung, 2. Farbenverschiedenheit und Farbvolumen, 3. Leichtigkeit des Zusammenschlusses.

Im Punke 3 fassen sich sämtliche Kohärenzfaktoren der simultanen Auffassung zusammen. Wir können als spezielle nennen:

a) Gleichmäßigkeit der Farbfläche, b) Enge des Umfanges.

Wir können bei dem Bande mit breiten schwarzen und schmalen weißen Streifen willkürlich auch die breiten Intervalle gegenständlich heraussehen. Dies kostet uns jedoch erhebliche Anstrengung. Ein Gefühl der Anspannung verrät uns, daß es sich dabei um eine psychische Tätigkeit handelt, welche gegen einen Widerstand gerichtet ist. Die Zusammenfassung der Linien mit dem Intervall ist eine Leistung unserer Aufmerksamkeit. Der Streifen erscheint als Produkt dieser Leistung, und erst von ihm geht möglicherweise die Gefühlswirkung aus, welche uns den Charakter des Bildes vermittelt. Die Gefühlswirkung ist dabei nicht etwa identisch mit unserer Tätigkeit, denn in dieser sind wir aktiv tätig, bei jener erleben wir etwas, drängt sich uns etwas auf, während wir passiv dabei bleiben. Wäre es

anders, so müßte der Charakter z. B. der Streifen um so stärker hervortreten, je intensiver unsere Tätigkeit ist, also je schwerer es fällt, die Linien zusammenzufassen. Doch ist es gerade umgekehrt: Je weniger Mühe wir haben, je weniger unser Zutun beansprucht wird, um so stärker tritt der Dingcharakter hervor. Auch an späteren Beispielen werden wir sehen: Je stärker der Charakter z. B. einer Gestalt ist, um so mehr drängt er sich von selbst auf. Dies beweist, daß hier noch etwas anderes vorliegt als apperzeptive Tätigkeit.

Angenommen, wir haben vor uns ein Flächenstück eines Bildes, welches den Charakter des Betonten nur in geringem Maße besitzt. Nun können wir willkürlich unsere Aufmerksamkeit diesem Flächenstücke zuwenden. Wir können es willkürlich vor anderen, denen von Natur ein stärkerer Charakter zukommt, beachten und so bewirken, daß es vor diesen hervortritt. Dennoch können wir nicht willkürlich nach Belieben den Charakter verändern. Das Gefühl der Betonung beruht auf dem erlebten Von-selbst-Hervortreten des Gegenstandes. Dieses kann man zwar durch den Willen hemmen und unterdrücken, aber niemals verändern und in seiner natürlichen Stärke heben. Wenn wir unsere Aufmerksamkeit willkürlich bedeutungslosen Ziffern zuwenden, so treten diese niemals von selbst hervor. Wir erleben nichts von den Ziffern Ausgehendes, nichts an ihnen, sondern wir erleben nur unsere Bemühung, die willkürliche Anspannung unserer Aufmerksamkeit, welche bewirkt, daß alles übrige ausgeschaltet wird. Auch bei charaktervollen Anschauungsformen erleben wir zuweilen die Anspannung unserer Aufmerksamkeit, doch erleben wir dazu den Erfolg dieser Tätigkeit, etwas Zweites, von ihr völlig Verschiedenes und vom Gegenstande Ausgehendes. Dieses besteht in einem Geschehen, das mir widerfährt; von außen trifft etwas zu mir, eine neue Lebensregung, während ich mich passiv dabei verhalte. Dort bin ich nur tätig, während nichts mir widerfährt, das Einzige, was ich erlebe, ist meine Bemühung. Ihre Wirkung ist die Unterdrückung anderer Wahrnehmungen als der gewollten. Doch vermag sie das vom Gegenstande ausgehende Geschehen nicht mehr zu beleben, als dies von Natur aus im Gegenstande begründet ist, sie vermag die Eigenpotenz des Gegenstandes um nichts zu erhöhen. Ich kann die bedeutungslosen Ziffern wohl in das Zentrum meiner Aufmerksamkeit rücken, aber ich kann ihnen kein Leben, keinen Charakter einhauchen. Nicht mehr

affektive Wirkung vermag auch die höchste Anspannung aus dem Gegenstande zu pressen, als in ihm von Natur aus liegt. Wir erkennen jetzt klarer, was »psychische Anteilnahme« ist. Ein Produkt aus zwei Faktoren: unserer Aufmerksamkeitszuwendung und dem eigenmächtigen Entstehen des Gegenstandscharakters. Bei jener sind wir aktiv, bei diesem passiv. Dort bemühen wir uns, hier überkommt uns etwas. Zuwendung der Aufmerksamkeit und Charaktererlebnis sind zweierlei. Niemals könnnen wir z. B. durch Anspannung der Aufmerksamkeit [6]) den Charakter des Betonten etwa dort erzeugen, wo er nicht im Gegenstande begründet ist. Das Hervortreten ist eine Funktion des Gegenstandes, das Aufmerken eine Funktion von uns. Wir können durch Konzentration die Bedingungen zum Erlebnis des Charakters möglichst günstig gestalten, wir können ferner durch Variierung der Aufmerksamkeitsrichtung den Charakter variieren. Wenn wir willkürlich nur gewissen Teilen eines Ganzen Beachtung schenken, so bietet sich uns ein besonderer Charakter dar, der in den beachteten Teilen begründet ist. Hierdurch vermögen wir verschiedene Charaktere aus demselben Gegenstande »herauszusehen« und entsteht eine scheinbare Vieldeutigkeit.

Für den Einzelpunkt sind die Bedingungen des gegenständlichen Hervortretens vortrefflich erfüllt. Sämtliche Kohärenzfaktoren kommen bei ihm zur Geltung, er ist vollkommen vom Grunde umschlossen. Dagegen wiegt es leicht, daß er eine geringe Farbfläche besitzt. — Die sämtlichen Charaktere, welche durch den Einzelpunkt zum Ausdruck kommen, sind zusammengefaßt folgende:

1. der Charakter des Ungleichmäßigen,
2. der Dingcharakter,
3. der Farbcharakter. Über den letzten werden wir im nächsten Kapitel sprechen.

Charaktere von Punktfiguren.

Fügen wir in der Nachbarschaft eines Punktes noch einen zweiten hinzu, so daß beide in einer Horizontalen liegen, so erhält man eine neue Konfiguration. Das neue Moment ist die Gestalt, welche die Punkte zusammen bilden. Der alte Punkt ist durchaus nicht mehr der alte, sondern spielt innerhalb der neuen Konfiguration eine neue Rolle. Den beiden Punkten wohnt eine Tätigkeit inne. Sie »stützen einander« oder wenden sich

gegeneinander. Jeder von beiden erhält in dieser Tätigkeit eine gewisse Funktion. Für ihn sind rechts und links nicht gleichgültig, der linke Punkt besitzt gegen die linke Seite dem leeren Felde zu eine andere gefühlsmäßige Einstellung wie gegen die rechte, wo die Nähe des anderen Punktes ein gewisses Nah- oder Heimgefühl aufkommen läßt. Es handelt sich natürlich nur um Spuren solcher Gefühle, auf die wir für gewöhnlich gar nicht achten. Ein Streben läuft von einem Punkt zum anderen, als einem gleichartigen Element, an dem er eine Unterstützung findet in seiner Tendenz, seine Individualität zur Geltung zu bringen. Beide Punkte sind sich Pole. Durch diese Wechselbeziehung sind sie zur Gestalt geworden. Diese Gestalt umfaßt nicht nur die Einzelpunkte, sondern auch in einigem Umfange die umgebende Fläche, den Grund. Sie hat gleichsam »unsichtbare Konturen«. So erscheinen die Punkte der Verbindungslinie ausgezeichnet, sie zeigen ein besonderes Verhalten. Auch andere Punkte, diejenigen der Lotrechten durch die Einzelpunkte sind etwas ausgezeichnet. Um solche Nuancen wahrzunehmen, betrachte man die Figur mit halbgeschlossenen Augen (um Störungen durch Inhomogenitäten des Papiers zu vermeiden), ferner stelle man eine gleichmäßige Beleuchtung der Grundfläche her.

Wir können die Gestalt unserer Punktfigur als Organismus betrachten. Zwischen den Teilen geht fortwährend ein lebendiger Strom hin und her, ein Pulsschlag der Gestalt. In diesem Pulsschlag besteht die Gestalt. Wo er nicht fließt oder aufhört, da zerfällt sie und liegen die Teile als zusammenhanglose Bruchstücke nebeneinander. Manche Teile werden stärker durchflossen, es sind die lebenswichtigen Glieder des Gestaltorganismus, andere können auch fortfallen, ohne daß das Ganze Abbruch erleidet. Durch die wichtigen Glieder geht der Gestaltstrom hindurch, jedes Glied nimmt Strebung auf und sendet solche aus. Ist Symmetrie vorhanden, so sind die ausgesandten und aufgenommenen »Strebungsmengen« einander gleich: Die Strömung ist stabil. Die Triebkraft der Strömung ist die Gleichartigkeit der Elemente. Je gleichartiger solche sind, um so stärker ist die Strömung zwischen ihnen. Ein Fundamentalprinzip der Psychologie lautet: Gleichartiges schließt sich unter Ungleichartigem zusammen. Wir finden beide Bedingungen, die Gleichartigkeit und die Symmetrie bei unserer Doppelpunktfigur verwirklicht.

Fig. 2.

Die beiden Punkte werden zur Doppelpunktfigur zusammengeschlossen. Doch bemerken wir, daß es sich hier um eine andere Art des Zusammenschlusses handelt als bei den Streifen der früher betrachteten Bänder. Auch die verschiedenen Teile einer schwarzen Kreisfläche schließen sich zu ebendieser Kreisfläche zusammen. In den auf solche Art zustande kommenden Verschmelzungen verschwinden die Teile völlig im Ganzen, während sie bei unserer Doppelpunktfigur eine gewisse Selbständigkeit bewahren. Wir betrachten zunächst eine Reihe von Gestalten der letzteren Art im Hinblick auf ihren Charakter.

Wenn wir die Figuren 2 und 4 miteinander vergleichen, so leuchtet es ohne weiteres ein, daß wir im ersten Falle ein amorphes Konglomerat von Punkten, im zweiten je eine Gestalt vor uns haben. Während bei den Fig. 4 die Gestalt sofort in die Augen springt, vermögen wir in Fig. 2 auch mit Anstrengung kaum eine solche hineinzusehen. Worauf beruht der Gestalteindruck in einem Falle? Gibt es Gesetze, aus denen er sich bestimmen läßt?

Der Charakter hängt in den vorliegenden Punktfiguren aufs engste mit der Gestalt zusammen. Eine starke Gestalt ist eine eigenartige, die uns durch die Stärke ihrer Individualität auffällt, ist es eine charaktervolle Gestalt. Eine schwache dagegen bedeutet soviel wie eine charakterlose Gestalt. Die Figuren 4 besitzen hohen Charakter, Fig. 2 ist ziemlich charakterlos. Der Charakter der Punktfiguren ist nun gebunden an reale, geometrische Tatsachen. Wir demonstrieren diese Bedingungen der Gestaltcharaktere an mehreren Erscheinungsgruppen.

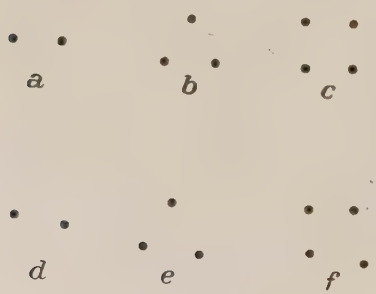

Fig. 3.

Zunächst betrachten wir zusammen die horizontale Zweipunktfigur, das gleichseitige Punktedreieck mit horizontaler Basis und das Punktquadrat mit horizontalen und vertikalen Seiten, Fig. 3a, b, c. Alle drei Figuren besitzen ausgesprochenen Charakter, den stärksten vielleicht der Zweipunkt. Wenn wir nun bei allen Figuren einen Punkt um ein weniges in beliebiger Richtung verschieben, so zeigen sie ein verschiedenes Verhalten:

Fig. 3 d, e, f. Die Gestalten a und b scheinen verändert, doch nicht allzusehr, ihr Charakter ist im wesentlichen derselbe geblieben und vor allem: er ist ein starker geblieben. Wir erhalten auch von d und e den Eindruck ausgesprochener, charakteristischer Figuren. Sollte darin ein gewisses ästhetisches Gefühl des Wohlgefallens enthalten sein, so ist dieses Gefühl sowohl bei a und b, wie bei e und auch, wenn auch in geringerem Maße bei d vorhanden. Ganz anders bei der Fig. f. Der verschobene Punkt fällt sehr unschön aus der Gestalt heraus, er zerstört die Gestalt und deren Charakter. Es ist dies eine bekannte und vielfach erwähnte Tatsache. Wieso wirkt gerade bei c eine Punktverschiebung störend, während sie bei a und b wenig Einfluß hat?

Wir können dies folgendermaßen erklären. Jeder Punkt stellt ein Glied der Gestalt vor. Aber nicht als einzelner Punkt, sondern mit seinen Relationen zu den übrigen Punkten. Je mehr nun solche Relationen bestehen, je inniger ein Glied dem Gestaltorganismus einverleibt ist, um so stärker macht sich die Veränderung eines solchen Gliedes bemerkbar. Wenn sich also ein Punkt des Quadrats verschiebt, so ändern sich nicht sowohl seine Lage, als seine Relationen zu den übrigen Punkten. Diese Relationen sind besonders innige einmal, weil viele Glieder vorhanden sind, sodann, weil die Beziehungen des Horizontalen und Vertikalen die Relationen verstärken. Die Punkte sind beim Quadrat durch diese Beziehungen sehr gut gegeneinander orientiert. Jeder Punkt ist als Gestaltglied einer Resultante der Zusammenwirkung der übrigen Punkte. Die einzelnen Glieder sind in hohem Maße einander gleich, und bei einer geringen Veränderung addieren und vervielfältigen sich die Änderungen der Relationen. Im Gegensatz hierzu ist beim Dreiecksverbande ein Punkt lange nicht so gut gegen die übrigen orientiert, da hier nicht die Beziehungen des Senk- und Wagrechten zur Verfügung stehen und die Zahl der Punkte und somit die der Relationen eine geringere ist.

Definition der »inneren Symmetrie«: »Eine Gestalt ist innerlich symmetrisch, wenn alle Glieder einander gleich sind.«

Definition der »inneren Ähnlichkeit«: »Eine Gestalt ist innerlich ähnlich, wenn alle Glieder einander ähnlich sind.«

Definition des »Gliedes«: »Glied ist ein Teil einer Gestalt unter dem Wirkungseinfluß sämtlicher übriger Teile.«

Die Gleichheit oder Verschiedenheit zweier Glieder ist um so größer, je mehr Gesichtspunkte der Vergleichung existieren. (In unseren Beispielen ist ein Punkt des Quadrats als Glied einem zweiten ebensolchen bedeutend »gleicher« als ein solcher des Dreiecks einem zweiten. Die Wechselwirkung, auf welcher die Stärke der Gestalt und somit des Charakters beruht, ist eine Funktion 1. der inneren Symmetrie, 2. der Verteilung der Strebungskräfte. Die Strebung, die ein Glied aussendet, muß möglichst eindeutig in einem gleichen ihre Genüge finden, andernfalls geht ein Teil der Strebungskraft verloren; die Strebung zersplittert. Der günstigste Fall liegt vor bei zwei identischen Gliedern, z. B. bei unserer Doppelpunktfigur. Bei drei Punkten ist die Harmonie der Strömung schon etwas gestört. Die Kraft, welche ein Punkt aussendet, halbiert sich und vermag darum nur je die Hälfte der Strebungskraft der übrigen beiden Punkte zu binden. Bei der Vierpunktsströmung ist die Kräfteverteilung noch ungünstiger. Zwei Drittel der Strebungskraft von drei Punkten gehen verloren. So zersplittert die Strömung immer mehr; zahlreiche Punkte können nur dann eine charaktervolle Gestalt bilden, wenn sie innerlich gleich oder ähnlich sind. Hierzu ist zu bemerken, daß wir hier nur von solchen Gestalten sprechen, denen eine einzige elementare Strömung zugrunde liegt. Bei komplizierten Gestalten haben wir zumeist mehrere Strömungen. Wir werden sofort auf diese zu sprechen kommen.

Unsere bisher entwickelte Theorie erklärt folgende Erscheinungen: Vielecke mit gerader Eckenanzahl besitzen eindringlichere Gestalt als solche mit ungerader, denn ihre innere Symmetrie ist höher. Das Quadrat besitzt eine ungünstigere Kräfteverteilung als das gleichseitige Dreieck, es überwiegt dieses jedoch an innerer Symmetrie und ist deshalb von stärkerem Charakter. Der horizontale Doppelpunkt ist charaktervoller als der vertikale und schiefe, denn er besitzt die meiste innere Symmetrie. (Rechts und links ist gleichwertiger als oben und unten, die horizontalen Punkte sind sich gleicher.)

Durch die Verschiebung eines Punktes beim Quadrat mit lot- und wagrechten Seiten wird die innere Symmetrie zerstört. Da auf ihr der Charakter des Quadrates fast ausschließlich beruht, so wird er dadurch hinfällig: Der Quadratcharakter wird vernichtet.

Durch die Verschiebung eines Punktes beim Doppelpunkt und Dreieck wird zwar die innere Symmetrie, nicht aber die Kräfteverteilung wesentlich geändert. Da der Gestaltcharakter hier hauptsächlich auf der Kräfteverteilung beruht, so bleibt er erhalten. —

Punkte, welche in derselben Richtung liegen, bewirken den Charakter der Geraden, welcher mit den Charakteren der Punktfiguren nichts zu tun hat, vielmehr einer anderen Klasse, den Charakteren der Rumpfformen zugehört. Der einzelne Punkt verliert in solchem Zusammenhange seine Einzelbedeutung, welche bei echten Punktfiguren eine entscheidende Rolle spielt. Rückt bei zwei in einer Vertikalen liegenden Punkten ein seitlicher Punkt in die Verbindungslinie der beiden andern, so erlischt die Punktgestalt. Statt dessen wird der Charakter der Geraden vermittelt. (Ferner der Charakter des Ungleichmäßigen dadurch, daß die Gerade unterbrochen ist.)

Das Punktquadrat mit horizontalen und vertikalen Seiten besitzt mehr Charakter als das Punktequadrat mit horizontalen und vertikalen Diagonalen. Die bekannte Vieldeutigkeit der zweiten als doppelte Zweipunktströmung und als Vierpunktströmung beweist dies. Die erste Figur überwiegt an innerer Symmetrie.

Für mehrfache Gestaltströmungen gelangten wir zu folgenden Regeln:

I. Ein Punkt vermag an mehreren Strömungen der bisher angeführten Art teilzunehmen, aber nur an verschieden starken, oder wie wir sagen wollen: an solchen von verschiedener Ordnung. (Die Doppelpunktströmung z. B. ist eine solche von höherer Ordnung als die Dreipunktströmung [bei ähnlichen Dimensionen].)

II. Ein Punkt, welcher an einer starken Strömung beteiligt ist, verhält sich gegenüber einer schwachen wie ein unbeteiligter, »freier Punkt«. Er vermag um so leichter an ihr teilzunehmen, je größer der Stärkeunterschied der Strömungen ist. Um so lebenskräftiger ist die Gestalt.

III. Bedingung für eine starke Gestalt ist die innere Symmetrie bezüglich der nicht an der Primärströmung beteiligten Punkte.

IV. Die Strömung stellt sich so ein, daß die Strebungstendenzen aller Punkte nach Möglichkeit befriedigt werden. (Ein Punkt in der Nähe von anderen hat eine hohe Strebungstendenz.)

Nach vorstehenden Regeln lassen sich eine größere Anzahl von Punktfiguren herleiten und erklären.

Von seltsamer Eindringlichkeit sind die Fig. 4. Zwischen den beiden Punkten mit kleinem Abstand vermag Doppelpunktsströmung zu entstehen. Die übrigen Punkte sind zu fern, um sie zu stören. Ihre Strebungstendenzen sind gemäß ihrer Entfernung von geringerer Ordnung. Ferner stellt sich eine Dreieckströmung ein. Als solche, und weil die Seiten des Dreiecks länger sind als der Abstand der beiden einander naheliegenden Punkte, ist diese von beträchtlich geringerer Ordnung als die Primärströmung. Da außerdem die entfernteren Punkte als Glieder der Gesamtfigur einander im hohen Maße gleich sind, so ist die komplexe Gestalt eine starke, sie besitzt hohen Charakter. Eine interessante Feststellung läßt sich machen, wenn man die Fig. 4 vergleicht. b und c sind charaktervoller als a, da sie innerlich symmetrischer sind. Der rechte und linke Punkt sind sich gleicher als der obere und untere in a. Oben und Unten ist infolge der Schwere wesentlich verschiedener als Rechts und Links.

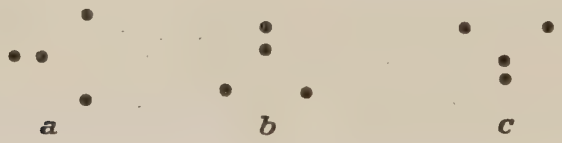

Fig. 4.

Ziemlich amorph und damit charakterarm sind regelmäßige Punktevielecke, da bei ihnen keine Dreieckströmungen entstehen können und die vielfach auftretenden sekundären Zweipunktströmungen sich gegenseitig wegen des geringen Unterschiedes ihres Stärkegrades abschwächen. Man versuche, von drei oder vier auf einer Geraden liegenden Punkten mit gleichem Abstand einen Gestalteindruck ähnlicher Art wie bei den bisherigen Figuren zu erhalten, und man wird die Entdeckung machen, daß diese Punkte eigentlich gestaltlos sind. Dies darf nicht wundernehmen, da die entstehenden Zweipunktströmungen von genau gleicher Ordnung wären!

Fig. 5.

Bei Fig. 5 begegnen wir einer merkwürdigen Vieldeutigkeit. Bei dem Versuch, zwei Dreiecke und einen Doppelpunkt hineinzusehen, zerrinnt der

Eindruck in denjenigen eines Dreiecks, wobei der Punkt C isoliert bleibt. Es gelingt nicht, die Punkte A und D zugleich an B und C zu knüpfen. Die beiden sekundären Dreiecksströmungen von gleicher Ordnung schließen sich gegenseitig aus. Die gerade Linearität spielt hier wieder eine Rolle.

Verrückt man den obersten Punkt der Fig. 4 b nach oben, so nimmt der Charakter zusehends ab. Die Doppelpunktströmung wird schwächer und nähert sich in ihrer Ordnung der Dreipunktströmung.

Bei Punktfiguren ist Voraussetzung, daß als Elemente einander gleichwertige Punkte existieren. Ähnliche Dreiecke sind charakterverwandt. Es besteht zwischen ihnen dieselbe Verwandtschaft wie zwischen zwei verschiedenen Doppelpunkten.

Charaktere von Linien- und Vollfiguren.

Ein Wort über die Kontur. Was ist der Unterschied zwischen einer geraden Linie und einer geradlinigen Kontur? Bei der Vollfigur bildet die Kontur nicht einen selbständigen Teil der Gestalt wie etwa ein Einzelpunkt in einer Punktgestalt, sondern sie bildet eine Eigentümlichkeit der durchaus einheitlichen Vollgestalt. Sowohl die gerade Linie wie die geradlinige Kontur vermitteln den Charakter der Geradheit. Es wohnt der Geraden ein Streben, Abzielen, Hinleiten auf ein Ziel inne.

Je ausgeprägter die Geradlinigkeit ist, je schärfer die gerade Linie hervortritt, um so mehr wird dieser Charakter erzeugt. Die Schärfe des Hervortretens ist abhängig von dem Farbgegensatz der in der Linie zusammenstoßenden Flächen. Endigt eine gerade Linie, so wird das Streben in das homogene Feld hinein weitergeleitet. Hierdurch kann ein Mittelpunkt bei einem gemalten Bilde zustande kommen, in den alle Linien hineinleiten. In Schnittpunkten zweier Geraden laufen deren Strebungen zusammen. Die einen Komponenten kompensieren sich gegenseitig, dadurch ist im Schnittpunkt die Gesamtstrebung herabgesetzt. Die Schnittpunkte bilden Stellen verminderter Strebung oder Ruhepunkte, auf welche das Streben hinleitet. (Die Strebung in der Geraden ist natürlich eine andere als die Strebung bei den Punktfiguren. Dort gebrauchten wir das Wort nur in übertragener, sinnbildlicher Bedeutung, hier in wörtlicher.) Betrachten wir ein Liniendreieck! In ihm kommt zunächst derselbe Charakter wie beim Punktdreieck zum Ausdruck. Je-

doch sind hier die drei Punkte viel inniger verknüpft, indem nicht nur die Wechselwirkung ein Band zwischen ihnen abgibt, sondern auch die direkte Strebung, welche von einem Punkte zum andern führt. Die Richtungen der Strebungen in den einzelnen Seiten wechseln allerdings bei der Betrachtung beständig. Wenn wir eine Ecke ins Auge fassen, so laufen die Strebungen in den beiden Schenkeln des betr. Winkels auf den Punkt zu. Dasselbe gilt mutatis mutandis für die beiden anderen Ecken. So kommt es, daß wir eigentlich nicht allen drei Ecken zugleich unsere Aufmerksamkeit zuwenden können. Stets ist es ein sehr rasches Hin- und Hergehen, in dem wir das Dreieck auffassen. Die Dreipunktgestalt ist demgegenüber viel leichter gleichzeitig zu erfassen.

Das Liniendreieck vermittelt auch den Charakter des Punktdreiecks. Der Punktcharakter beruht auf Wechselwirkung, und diese kann nur statthaben bei klarer Trennung der Elemente. Die Verbindung der Punkte durch Linien zielt jedoch auf Verschmelzung des Ganzen. Noch mehr tut dies die farbige Ausfüllung der ganzen Figur. Das Ganze schließt sich in der Stufenfolge: Punktfigur, Linienfigur, Flächenfigur immer enger zusammen. Doch auch in der vollkommenen Einheit der letzten kommen Gesondertheiten zum Ausdruck. Die Ecken eines schwarz ausgefüllten Dreiecks sowie die Seiten wirken als selbständige Teile, als Glieder der Gestalt.

Nicht nur Punktwechselwirkung findet in der geradlinig begrenzten Figur statt, sondern auch solche zwischen Linienstücken. Diese nimmt zu mit der Annäherung der Linienstücke aneinander. Bei langgestreckten Figuren tritt sie, die Punktwechselwirkung verdrängend, in den Vordergrund und bestimmt den Charakter der Figur. Linienstücke können als Glieder der Gestalt angesehen werden. Sie verstärken den Gestaltzusammenhang. Ihre wesentlichste Eigenschaft ist ihre Richtung. Diese ergibt einen wichtigen Gesichtspunkt der Vergleichung. Richtungsverschiedenheit wird sehr leicht bemerkt. Hierdurch ist das Gefüge z. B. der quadratischen Linienfigur ein nochmals verstärktes. Die Linienstücke im Quadrat sind als rechtwinkelige sehr gut gegeneinander orientiert. Da auch eine geringe Richtungsänderung leicht bemerkt wird, so ist die innere Symmetrie eine sehr hohe. (Die einzelnen Linien sind einander gleich in bezug auf das Richtungsverhältnis von jeder einzelnen zu den übrigen.)

Der Punktcharakter wird durch den Schnitt zweier Geraden sehr gut verwirklicht, lange nicht so gut durch das freie Ende einer geraden Linie. Es beweisen dies die linken Figuren 6, deren Endpunkte die starken Gestalten der Fig. 4 bilden. Sie haben ihren Charakter ziemlich eingebüßt. Unbefangen sehen wir in ihnen nichts als ziemlich charakterlose Sternfiguren. Die Endungen haben wenig Punktcharakter und vermögen deshalb den Charakter der Punktfigur auch nur mangelhaft zu vermitteln.

Fig. 6.

Erst wenn wir sie durch Punkte markieren (6 rechts), kommt dieser wieder zum Vorschein. Es zeigt dieses Beispiel, daß zwischen dem geometrischen Punkt und dem charaktervollen Punkt ein wesentlicher Unterschied besteht. Geometrische Punkte sind auch die Endungen gerader Linien, geometrisch sind diese eindeutig bestimmt, nicht aber kommen sie auf diese Weise als physiognomische Punkte zum Ausdruck. Der Mathematiker, der einen geometrischen Punkt bezeichnen will, kann dies durch das Ende einer Geraden tun, oder durch den Stich der Zirkelspitze, nicht aber der Maler, welcher einen Punkt zum Ausdruck bringen, eindringlich vor Augen führen will. Er muß den Punktcharakter entwickeln, steigern durch alle zur Verfügung stehenden Mittel. (Durch Linien, welche auf den Punkt hinleiten, u. a.) Den Mathematiker interessiert der geometrische Punkt, oder der begriffliche Gegenstand »Punkt«, den Maler der ausdrucksvolle Punkt, oder der physiognomische Gegenstand »Punkt«. Dieselbe Dualität finden wir bei allen anschaulichen Gestalten. Es ist ein Unterschied zwischen dem begrifflichen Gegenstand »Quadrat« und dem Quadratcharakter. In der Definition des Quadrats ist die Bedingung enthalten, daß dasselbe gleich lange und parallele Seiten besitzen soll. Von solchen Bedingungen, die man auch als Eigenschaften bezeichnen kann, liegt an sich nichts in dem

sinnlichen Phänomen, das den Charakter enthält oder trägt. Wir nehmen nicht Gleichseitigkeit und Parallelität im sinnlichen Eindruck wahr, wohl aber erleben wir in diesem Eindruck etwas ganz Spezifisches, Eigenartiges, eben den Charakter. Wenn wir plötzlich ein Quadrat vor uns sehen, so erkennen wir in einer Aufwallung des ersten Eindrucks: »Dies ist ein Quadrat!«, ohne daß wir uns erst über die Gleichseitigkeit und Parallelität besinnen müßten. Die Eigenart des »gefühlsmäßigen« Eindruckes zeigt uns an, daß es sich um ein Quadrat handelt.

Wir erleben das Sinnliche unter der Wirksamkeit der Kohärenzfaktoren zunächst rein »intuitiv«. In den sinnlichen Inhalten wird der Charakter erlebt. Bevor jedoch das Erlebnis sich weiter entwickeln und ausbreiten kann, springt der geistige Akt des Urteils ein: »Dies ist ein Quadrat« und schließt das Erlebnis ab. Mit dem Urteile tritt eine Vergegenwärtigung des begrifflichen Gegenstandes ein. Um diese zu erreichen, ist nicht ein volles, ausgeprägtes Erleben des Charakters vonnöten. Ein flüchtiger Blick, ein schwacher Eindruck, ein leichter Anklang des Charakters genügt, um ein Quadrat zu erkennen. Den Ausgang bildet das flüchtige Charaktererlebnis. In ihm ist schon das Spezifische enthalten, was es sicher und leicht von anderen Erlebnissen unterscheiden läßt. Hätten wir die Gabe des intuitiven Charaktererlebens nicht, so müßten wir bei einer dargebotenen Figur zunächst die Seiten miteinander vergleichen oder abmessen, die Parallelität abschätzen oder mit dem Winkel prüfen und hierauf schließen, daß es sich um ein Quadrat handelt. Daß wir dessen nicht bedürfen, beweist unsere Fähigkeit, Charaktere zu erleben.

Den Ausgang zur Bildung der Begriffe anschaulicher Gestalten bildet stets ein wenn auch schwaches Charaktererlebnis. Denn ohne den Charakter des Quadrates oder ohne das Quadrat als physiognomischen Gegenstand einmal erlebt zu haben, würden wir niemals auf den Einfall kommen, den Begriff des Quadrates durch die Definition zu bilden.

Die Charaktere der räumlichen Gestalten und der Farben.

Die meisten Farben vermögen einen bestimmten gefühlsmäßigen Eindruck bei uns zu erwecken. Rot ist erregend und belebend, Blau ruhig und besänftigend, dem Gelb wohnt

eine sonnige, heitere Stimmung inne. Der Charakter der Farbe ist ein sehr fein abgestufter, jede Farbnuance besitzt ihren individuellen Charakter. Er hängt oft von kaum merklichen Variationen in Farbqualität, Sättigung, Helligkeit, Glanz ab. Keineswegs ist er proportional der Farbqualität. Bläuliches und gelbliches Weiß liegen qualitativ sehr nahe beieinander, sind aber wesentlich charakterverschieden. Es ist dies ein neuer Beweis dafür, daß der Charakter und der begriffliche Gegenstand der Farbe zweierlei Dinge sind. In der Empfindung schlechthin liegt das Charaktererlebnis noch nicht eingeschlossen. Wir empfinden die Farben nach ihren qualitativen Unterschieden; wir empfinden den Unterschied des gelblichen und bläulichen Weiß als qualitativ unbedeutend, aber wir erleben den Unterschied der Charaktere als erheblich. Durch Zusammenwirkung zweier nebeneinander liegender Farben entstehen neue Charaktere. Und zwar gilt von den Teilfarben solcher Kombinationen ähnliches wie von den Gliedern der ebenen Gestalten: Ihr Charakter verändert sich mit dem Zusammenhange, in dem sie auftreten. Er ist jeweils ein anderer in einem andern Zusammenhange, auch wenn die objektive Farbe die nämliche bleibt. Ein heller Lichtstreif am dunkeln Abendhimmel ist von anderem Charakter als dasselbe leuchtende Weiß am gleichmäßig hellen Himmel. Von den vielfachen »Bedeutungen«, welche sich in Farben offenbaren können, werden wir im zweiten Abschnitte sprechen. Ändern wir in einer Farbkombination eine Teilfarbe, so verschiebt sich nicht nur der Gesamtcharakter, sondern auch derjenige jeder einzelnen Farbe.

Vergleicht man das Gebiet der ebenen mit dem der räumlichen Gestalten, so findet man, daß bei den letzteren etwas spezifisch Neues hinzukommt: die Körperlichkeit. Wohl spielen auch bei räumlichen Gebilden Flächen- und Farbwirkungen eine Rolle, doch dienen sie hier zum großen Teil nur der Vermittlung des körperlichen Elementes. Das Gebiet der Raumgestalten ist zu umfangreich, als daß wir hier auf Einzelheiten wie bei den Flächenformen eingehen könnten. Nur einiges allgemeine sei darüber gesagt. Die Körperwelt ist womöglich noch primärer als die zweidimensionale. Denn wir stehen mit ihr nicht nur durch einen Sinn, den Gesichtssinn, in Verbindung wie in der Hauptsache mit der flächigen, sondern auch durch den leiblichsten aller Sinne, den Tastsinn. Das Tastgefühl hilft uns bei der Erfassung der Körperwelt in hohem Maße. Indem wir

die Gegenstände betasten, treten wir mit ihnen in Konnex oder erleben wir sie. Betasten ist aber stets verbunden mit leiblicher Bewegung. Körperlich-räumliches Erlebnis schlechthin und Bewegungserlebnis stehen daher in engstem Zusammenhang. In die köperliche Welt sind wir am unmittelbarsten hineingestellt. Jedes Kind kommt mit den räumlichen Gegenständen in Berührung und lernt sie kennen. Es stößt mit ihnen zusammen, erhält einen gefühlsmäßigen Eindruck von ihnen, erlebt sie auf irgendeine Weise. Tastend erfassen wir die Körperwelt, und auch bei der räumlichen Erfassung weiter Räume und ferner Gegenstände spielt die Eigenbewegung des Schauenden eine große Rolle. Die räumliche Beziehung zum Betrachter ist für den Charakter des Raumkörpers entscheidend. Es ist nicht gleichgültig, in welcher Entfernung sich ein solcher von uns befindet, ob er über uns oder zu unseren Füßen, ob er seitlich oder uns gegenüber liegt, steht oder schwebt. Beim Raumerlebnis sind wir mehr — so könnte man sagen — als bei den Erlebnissen flächiger Gestalten aktiv beteiligt; es besteht in einer Wechselwirkung zwischen dem räumlichen Gegenstand und uns, wobei unsere leibliche Mitwirkung in gewissem Umfange in Anspruch genommen wird[7]). Unser eigener Körper bestimmt das Erlebnis fremder Raumkörper mit.

Bei der Ermittlung von Charakteren räumlicher Gestalten ist vor allem die räumliche Beziehung von Gegenstand und Betrachter zu beachten. Jeder Architekt oder Bildhauer weiß, daß für die Beurteilung von Raumformen der Standpunkt des Beschauers eine ausschlaggebende Rolle spielt, und er wird ein Gebäude z. B. so entwerfen, daß es von mehreren bevorzugten Standpunkten aus den gewünschten Eindruck vermittelt. Ein Bauwerk oder eine Skulptur hat sich harmonisch in die Umgebung einzufügen. Die Harmonie mit der Landschaft ist eine der wichtigsten Forderungen der Architekten. Die neuen kalifornischen Landhäuser z. B., die neuerdings in Mode zu kommen scheinen, nehmen sich nur in der entsprechenden Landschaft gut aus und können inmitten eines Häuserblocks ihren Charakter vollkommen einbüßen. Ebenso ist die Wirkung eines räumlichen Bildwerks, eines ornamentalen Reliefs z. B., in hohem Maße von der Umgebung abhängig. Dieselbe Figur kann sich über einem Brunnentroge gut ausnehmen, in anderem räumlichem Milieu jedoch alle Wirkung verlieren.

Die räumliche Beziehung zum Betrachter macht es schwierig,

die Charaktere räumlicher Gestalten zu bestimmen. Sie bringt es mit sich, daß man eigentlich nicht ohne weiteres von räumlichen Gestalten mit eindeutigen Charakteren sprechen kann. In der physikalischen Bedingung für den Charakter muß bei Raumformen die räumliche Beziehung zum Betrachter mit inbegriffen werden, wodurch diese Bedingung an Umfang den begrifflichen Gegenstand wesentlich übertrifft, den wir gemeinhin für den Charakter verantwortlich machen. Der Charakter eines Innenraumes z. B. enthüllt sich uns erst, wenn wir diesen Raum durchschreiten, derjenige einer Statue erst, wenn wir um sie herumgehen. Der Fachkundige weiß, daß gerade die Feinheiten räumlicher Bildwerke erst durch Betrachten von verschiedenen Seiten und durch Beschauen während der Bewegung offenbar werden. Man erlebt Räume und Raumgestalten durch Bewegung. Je inniger wir mit dem Raume in Verbindung treten, je stärker wir seinen Charakter erleben wollen, um so mehr müssen wir uns in ihm bewegen. Man versteht so eine Aufgabe des modernen Kunsttanzes, welcher den Raum durch die Bewegung zu gestalten, d. h. das Raumerlebnis durch Bewegung zu vermitteln sucht. Tanzkunst beruht zu einem großen Teil auf Raumerlebnis. Weil das Raumerlebnis ein primitiv sinnliches ist, u. a. durch Tast- und Bewegungsempfindungen vermittelt, ist es nur in beschränktem Maße möglich, Charaktere räumlicher Gestalten zu beschreiben. Das Erlebnis eines Innenraumes läßt sich schwer mit Worten schildern. Wir können deshalb auch nicht wie bei den Flächengestalten eine Reihe solcher Gestalten aufzählen und ihre Charaktere erläutern. Bei den Charakteren räumlicher Gestalten spielt die Größe dieser eine Rolle. Und zwar ist häufig die Größe relativ zu unserer eigenen Leibesgröße für den Charaktereindruck bestimmend. Was vielmal so groß und so breit ist wie wir, macht den Eindruck des Massigen, Gewaltigen, Ausgedehnten, bei überragenden Dimensionen den des Imposanten und Erhabenen. Man denke an den Eindruck eines Berges im Gebirge. Stets muß jedoch die Möglichkeit der Vergleichung mit unserer eigenen Leibesgröße gegeben sein, etwa durch Zwischenstufen oder Übergänge, im andern Falle bleibt der Eindruck weg. Die Schwere spielt bei räumlichen Eindrücken eine beträchtliche Rolle, sie bestimmt das Oben und Unten. Ferne Gegenstände sind von anderem Charakter als nahe, und zwar wird der Charakter jener im wesentlichen durch die Entfernung, durch die zwischen uns und dem Gegenstande

liegende gefühlte Raumstrecke beeinflußt. Man sieht in fernen Gegenständen die Ferne, wodurch mitunter die völlige Verschiedenheit der Eindrücke sich begründet, welche derselbe Gegenstand in der Nähe und in der Ferne hervorruft. Den drei Dimensionen der Höhe, Breite und Tiefe wohnt ein jeweils verschiedener Charakter inne, der in jedem Falle durch die räumliche Beziehung der Dimension zum Betrachter begründet ist. Die Tiefe [8]) hat ihren spezifischen Charakter ebenso wie die Farbe. Noch weniger als diese ist sie an die Anschauungsgegenstände gebunden. Auch der leere Raum besitzt Tiefe. Das Gefühl, welches uns überkommt, wenn wir uns der unbestimmten Tiefe etwa des nächtigen Raumes überlassen, ist ein durchaus eigenartiges. Mit seltsamer Eindringlichkeit kann der Raum vor uns stehen, oder wir erleben den »Zug in die Tiefe«, wenn wir gegen den gleichmäßigen Himmel starren oder in schwimmende Nebelmassen. Der Eindruck der Ferne enthält das Erlebnis der Tiefe. Dieser Eindruck, der die geheimnisvolle Anziehungskraft ganz ferner Gebilde bewirkt, wird von den Dichtern häufig geschildert. Welche Plastizität der leere Raum übrigens haben kann, ist jedem malerisch Empfänglichen bekannt. Durch eine öde Landschaft mit spärlichen Gegenständen und matten Farben vermag ein Maler das Erlebnis der Tiefe sehr stark anzuregen.

Schlanke Gegenstände sind von anderem Charakter als dicke. Wir fühlen in den Formen der räumlichen Gegenstände auch deren Beweglichkeit, wodurch die Charaktere des Plumpen, Schwerfälligen sowie derjenige des Grazilen zustande kommen. Eine besondere Rolle spielt beim Erlebnis des Körperlichen die Farbe. Sie wirkt einesteils mit der ihr ursprünglich zukommenden Potenz, andresteils aber hilft sie mit, uns die Körperlichkeit der räumlichen Welt zu vermitteln. Sie hat demnach gleichsam zwei Funktionen. Die ursprüngliche Wirkung der Farbe ist unräumlich. Wenn sie der räumlichen Darstellung, der Verstärkung der Körperlichkeit dient, so wirkt sie in anderem Sinne und nach anderen Regeln, als wenn sie nur sich selbst offenbart. Die Verteilung von Licht und Schatten ist für die plastische Wirkung räumlicher Figuren bekanntlich von großer Wichtigkeit. Der Maler, welcher mit seinem Bilde plastische Wirkungen erzielen will, muß seinen Gegenstand in der entsprechenden Beleuchtung zeigen. Er gelangt dann durch richtige Verteilung der Farben zu räumlichen Effekten. Die

Farbe spielt aber, davon abgesehen, stets eine selbständige Rolle, ihrem primären Charakter gemäß. Die Farbcharaktere haben beim räumlichen Bilde genau dieselben Entstehungsbedingungen wie beim Flächenbilde. Die bekannte Regel für Schwarz-Weiß-Technik (ein Drittel Schwarz, zwei Drittel Weiß) zeigt die Unabhängigkeit der Farbwirkung von den dargestellten Gegenständen. Viele Malbilder vermitteln nur Farbe[9]) (diejenigen der Impressionisten), während die räumlichen Anregungen unbeträchtlich bleiben. Der farbige Schein löst sich bei ihnen vom Räumlich-Gegenständlichen los und berauscht uns in der ihm eigenen, ursprünglichen Weise, er schwebt über den Gegenständen. Diese sind dem Maler dann nur Mittel, um seine Farben »plausibel« zu machen, denn völlig unmotivierte Farbenkombinationen nehmen wir mit Schwierigkeit auf. Man bedarf der Raumform als eines Leitfadens. Folgen wir ihm, so gelangen wir unversehens ins wogende Reich der Farben. Die Farbensymphonie ergreift uns dann mit den nur ihr eigenen Mächten. Meist wirken beim räumlichen Erlebnis jedoch Farbe und Form zusammen, um in einheitlichen Gestalten die Charaktere der gegenständlichen Welt zu vermitteln.

II. Das sekundäre sinnliche Element und die Charaktere der Sprache (Versinnlichung der Idee — Problem des Anschaulichen in der Dichtung — Bedeutung und Bedeutungsgehalt).

Wir möchten diesen Abschnitt mit einer genaueren Erläuterung der in der Einleitung erwähnten Begriffe des physiognomischen und des begrifflichen Gegenstandes beginnen. Was ist ein begrifflicher Gegenstand und das Charakteristische an jenem Erlebnis, in welchem sich uns ein solcher vergegenwärtigt? Vor uns liege ein Messer. Der Gesichtseindruck vermittle uns das Bewußtseinserlebnis: »dieses Messer«. Worin besteht nun dieses Bewußtsein, was ist das Entscheidende, welches den Gegenstand ergibt? Was wird uns im Erlebnis vermittelt und welches ist dessen phänomenaler Inhalt? Zunächst stellen wir fest: Der sinnliche Eindruck spielt keine besondere Rolle. Wir brauchen uns weder von der Form noch von der Farbe des Messers sonderlich affizieren zu lassen, um das Messer als eindeutigen und bestimmten Gegenstand zu erfassen. Ein flüchtiger Blick genügt, keineswegs geht vom Sinnlichen der Erscheinung eine tiefere Wirkung aus. Ferner braucht uns der Gegenstand auch

nicht wegen irgendwelcher Bedeutungen, die er besitzt, wegen irgendwelcher Rollen, die er spielt, im praktischen Leben zu erregen. Wenn ich mir des Messers bewußt werde, so denke ich nicht an »Durchbohren, Kampf, Verwundung«; jedenfalls brauche ich es nicht zu tun. Das Messer muß nicht affektiven Gehalt als Dolch oder Waffe besitzen. Ich brauche mir solcher Bedeutungen in dem »Gegenstandserlebnis« durchaus nicht bewußt zu werden, sie gehören nicht zu dessen phänomenalem »Kern«. Dies sieht man sehr deutlich an indifferenten Gegenständen, wie z. B. einem Tintenfaß, das vor mir auf dem Tisch steht. Dies Tintenfaß ist mir sowohl bez. seiner Form und Farbe wie wegen seiner »Bedeutung« in hohem Maße gleichgültig. Ich erlebe nichts von dieser in dem bloßen Bewußtseinsakt, in dem ich den Gegenstand »dies Tintenfaß« erfasse. Man vergegenwärtige sich, was einem vorschwebt, wenn man sagt: »Dieses Tintenfaß«! Verschwindende Anschauungselemente, keinerlei Bedeutungen. Dennoch ist der Bewußtseinsakt ein ausgesprochener, bestimmter, mit keinem anderen zu verwechselnder. Wenn ich mir des Tintenfasses auch noch so flüchtig bewußt werde, so verwechsle ich es dennoch niemals mit einem anderen Gegenstande. Der Bewußtseinsakt scheint beinahe »nichts« zu enthalten und dennoch ein Bestimmtes! In der Tat ist es so, als wenn der Gegenstand eine bloße Nummer vorstellte. Eine Nummer besitzt keine Farbe, »Qualität«, Charakter; sie ist inhaltslos oder indifferent. Es erscheint vielleicht überraschend und beinahe paradox, daß die begrifflichen Gegenstände charakterlos sein sollen. Wir meinen dies auch nicht ohne Vorbehalt. Natürlich besitzen auch sie Gehalt; aber dieser Gehalt ist nicht Zweck, sondern Mittel. Wir erleben ihn nicht um seiner selbst willen, sondern um eines übergeordneten Zweckes willen, den wir sofort betrachten wollen. Das Endziel des Gegenstandserlebnisses oder der Gegenstandserfassung bildet nicht das möglichst volle und rückhaltslose Erleben eines Charakters, sondern es steckt eine andere Tendenz in ihm. Diese Tendenz zielt auf Erfassung einer bestimmten Nummer. Mit dieser Erfassung ist das Entscheidende vollendet, der Gegenstand erkannt. Die Nummer ist der wesentliche Inhalt der Gegenstandserfassung, ihr eigentlicher Kern.

Das Meinen der Gegenstände (wir verstehen unter Gegenstände an dieser Stelle immer »begriffliche Gegenstände«, ebenso unter Gegenstandserfassung stets »Erfassung begrifflicher Gegenstände«), ihre Erfassung oder die Bezugnahme auf sie

geht mitunter »mechanisch«, d. h. mit verminderter Anteilnahme vonstatten. Wir können uns, während begriffliche Gegenstände unser Denken bestimmen, zugleich mit etwas anderem beschäftigen, anderem unsere Aufmerksamkeit leihen. Damit unterscheidet sich die Gegenstandserfassung prinzipiell vom Charaktererlebnis. Zwei innerlich sich fremde Charaktere können wir niemals zugleich erleben.

Wir wollen nun zur weiteren Kennzeichnung des begrifflichen Gegenstandes dessen Beziehung zum Begriff untersuchen. Der begriffliche Gegenstand erfordert, wie wir sahen, nicht unbedingt tiefes Erleben, starke Anteilnahme, er besitzt seinem Wesen nach keine Intensität, d. h. die verschiedenen Grade von Intensität, in denen wir ihn erleben, spielen für sein Wesen keine Rolle. Ist der begriffliche Gegenstand also nicht intensiv, so ist er doch bestimmt. Die Bestimmtheit ist etwas, das zu seinem Wesen gehört. Je bestimmter und eindeutiger ein begrifflicher Gegenstand sich uns darbietet, um so besser vermögen wir ihn gegen das übrige Feld des Gegebenen abzugrenzen, um so klarer und greifbarer stellt er sich uns dar.

Der begriffliche Gegenstand ist in seiner Bestimmtheit zunächst etwas Empirisches. Und zwar bildet er eine Größe des praktischen Denkens, vergleichbar mit einer Kraft oder Trägheitsgröße. Das praktische Denken erhält durch die begrifflichen Gegenstände gleichsam seine Direktiven.

Im Vergleichen, Gegenüberstellen und Inbeziehungsetzen von begrifflichen Gegenständen erweisen sich diejenigen Gegenstände als die stärksten Richtkräfte, welchen die größte Bestimmtheit innewohnt. Bestimmte begriffliche Gegenstände bestimmen und leiten leicht unser Denken und Handeln, sie bilden gleichsam die Angelpunkte unserer geistigen Tätigkeit. Wenn jemand einen gewohnten Ausgang macht, mit der Trambahn fährt oder auch eine altgewohnte geistige Arbeit verrichtet, so kostet ihn dies keinerlei Mühe und Anstrengung. So leicht bestimmen die bekannten und bestimmten Gegenstände sein Tun.

Die wichtigste Fähigkeit, welche uns der begriffliche Gegenstand zufolge seiner Bestimmtheit verleiht, ist diejenige der Unterscheidung. Je bestimmter ein Gegenstand ist, um so leichter vermögen wir ihn von anderen zu unterscheiden, um so einfacher ist es, die unterscheidenden Merkmale anzugeben. Die Bestimmtheit ist dabei gewissermaßen eine strukturelle Eigenschaft

des begrifflichen Gegenstandes, eine Folge von dessen gesamter Anlage und seinem Hervorgehen aus anderen Gegenständen.

Machen wir von der genannten Fähigkeit zur Unterscheidung einen theoretischen Gebrauch, so gelangen wir zum Begriff. Hiermit erklärt sich die Bezeichnung »begrifflicher Gegenstand«. Die Definition eines Begriffes besteht zu einem wesentlichen Teil in der Angabe von Unterscheidungsmerkmalen. Je bestimmter ein begrifflicher Gegenstand ist, um so besser läßt er sich im Begriffe fixieren. Die Möglichkeit der Begriffbestimmung hängt ab vom Grade der Bestimmtheit des begrifflichen Gegenstandes. Damit ist das Verhältnis von Begriff und begrifflichem Gegenstand gekennzeichnet.

Im Gegensatz zum begrifflichen ist der physiognomische Gegenstand viel weniger bestimmt[10]). Er läßt sich nicht so leicht aus seinem Zusammenhang herauslösen, von dem unterscheiden, mit welchem er, organisch vereinigt, gemeinsam auftritt. Im künstlerischen Erlebnis können wir oft nicht ein Gefühl auf eine bestimmte gegenständliche Ursache zurückführen. Wir wissen bei der Betrachtung eines Bildes vielleicht nicht, was uns im einzelnen bewegt, und brauchen es nicht zu wissen, wenn es uns nur um den künstlerischen Eindruck zu tun ist. Viele sinnliche Einflüsse wirken unerkannt zusammen, um den Gefühlseindruck entstehen zu lassen, welchen ein eindrucksvolles Gemälde hervorruft. Da fühlen wir vielleicht eine freudige Bewegtheit von einem Landschaftsbilde ausgehen, und es ist schwer zu entscheiden, ob dieses Gefühl nun von dem frischen Grün einer gemalten Wiese oder von der Farbe der Blüten oder von beidem zusammen herrührt. Das eigenartige »Timbre« des Bildes, welches durch nichts anderes zu ersetzen ist, worauf ist es begründet? Vielleicht ist es der unbeachtete Hintergrund, welcher zum größten Teil den Eindruck auslöst. Wer vermag dies zu entscheiden? Wer vermöchte auch die mannigfachen spezifischen Eindrücke, die uns Kunstgegenstände vermitteln, von denen jeder seine »persönliche Note« besitzt, auf die ursächlichen sinnlichen Elemente zurückzuführen? Der sinnliche Einfluß wirkt unerkannt. Das sinnliche Erleben ist viel undurchsichtiger und weniger differenziert als das begriffliche. Man kann hier mitunter gar keine »Gegenstände« unterscheiden. Insofern ist der Begriff des physiognomischen Gegenstandes teilweise nur ein hypothetischer, durch dessen Annahme

jedoch man in das Gebiet des sinnlichen Erlebens so weit begrifflich einzudringen vermag, als dies überhaupt möglich ist.

Die Sprache hat zwei Funktionen: Eine mitteilende und eine Ausdrucksfunktion. Erfüllt sie die letztere, so dienen die Worte direkt dazu, den Charakter auszudrücken. Im Sprechen des Worts kommt das Charaktererlebnis, das Gefühl zum Ausdruck, und dessen besondere Eigenart bekundet sich im Satz, im Worte. Das Gefühl formt den Satz, gestaltet den Satzbau, bestimmt die Auswahl und Aneinanderreihung der Worte. Die entstehende Sprachform ist ein Teilerfolg eines allgemeinen Ausdrucksvorganges, der die Weise des Sprechens mit Tonfall, Stärke, Geschwindigkeit sowie sonstige begleitende Ausdrucksbewegungen beherrscht. Die Wortform ist ein Niederschlag des uns erfüllenden (physiognomischen) Gegenstandes.

Gewissen Gefühlen stehen bestimmte Worte zur Verfügung, in welchen sie zum Ausdruck zu gelangen vermögen. Alle Worte besitzen Ausdrucksvermögen, deren begrifflicher Gehalt nicht ausreicht, ihre Bedeutung zu erklären. Niemand vermag den Unterschied in der Bedeutung der Worte »Sterben«, »Verscheiden«, »Verrecken« auf Unterschiede des begrifflichen Gehaltes zurückzuführen. Darum übermitteln diese Worte mit der begrifflichen Tatsache zugleich eine gefühlsmäßige Wertung.

Auch wo das Wort Gefühltes ausdrückt, vermittelt es meist einen Begriff. Es erfüllt eine doppelte Aufgabe. In ihm gleichzeitig erscheint sowohl der physiognomische wie der begriffliche Gegenstand.

Bei der sprachlichen Erzeugung sind gleichsam zwei Kräfte, das Sprachbild gestaltend, wirksam: einmal das Charaktererlebnis, das sprachlichen Ausdruck erheischt, sodann die Absicht der begrifflichen Mitteilung. Mitteilungsabsicht und Ausdruckstendenz wirken zusammen und greifen ineinander über. Durch den sprachlichen Ausdruck wird ein Erlebnis, ein Gefühl von einem Individuum auf das andere übertragen. Um diese Übertragung nun richtig verstehen zu lernen, ist es notwendig, zunächst einen Blick zu werfen auf die verschiedenen Arten der Gefühlserregung.

Gefühle können durch Worte in zweifacher Hinsicht erregt werden. Einmal unmittelbar durch den in den Worten liegenden »Gefühlsgehalt«, ferner mittelbar durch die mitgeteilten Tatsachen. Der Satz

»Das Kind starb, während seine Mutter tanzte«

besitzt wenig Ausdrucksgehalt, wenig Gefühlsniederschlag in den Worten. Weder in den einzelnen Worten noch im ganzen Satze stecken ausdrucksfähige Gefühlswerte. Dennoch kann der Satz unser Mitleid mit dem Kinde, unsere Entrüstung über die Mutter erwecken. Er tut es mittelbar, indem er uns Tatsachen mitteilt und diese Tatsachen unsere Entrüstung hervorrufen. Unser Gefühl erleben wir dabei als eine aus den Tatsachen hervorgehende, aber von ihnen durchaus verschiedene und getrennte Gegebenheit.

Das Gefühl geht aus der Erkenntnis der Tatsache hervor. Ein Beispiel: Ein Freund ist uns behilflich, ein Haus zu kaufen. Er rät uns dazu und leiht uns das Geld. Später stellt sich heraus, daß das Haus schlecht gebaut ist. Ferner erfahren wir, daß der Freund darum gewußt hat. Dessen Verhalten ruft nun in uns ein Gefühl hervor, das sich aus Enttäuschung, Erbitterung und Verachtung zusammensetzt. Die Entstehung dieses Gefühls hat zur Voraussetzung eine ganze Reihe von komplizierten Denkakten und Schlußfolgerungen. Ohne diese vermöchte es nicht zu entstehen. Ferner ist es auch nicht ein beliebiges Gefühl, dessen Natur von seiner Entstehung, von dem Zusammenhange, aus dem es hervorging, unabhängig wäre. Es trägt in sich die »Zeichen« jenes Zusammenhanges, besitzt eine Qualitätseigenschaft, einen »Ton«, durch welchen es sich aus jenem Zusammenhange hervorgegangen erweist. Keineswegs erscheint uns seine spezielle Ursache gleichgültig. Das »warum« wir traurig sind, »weshalb« wir uns freuen, ist uns eine sehr wesentliche, ja entscheidende Sache. Wollte man die Ursache des Gefühles hinwegnehmen, so schwände das Gefühl dahin. Es erscheint in seinem »innersten Wesen« mit dem Zusammenhang verwoben, aus dem heraus es entstanden. Man könnte sagen: Viele Gefühle haben eine Richtung, sind an Entstehungsgründe gebunden. Allerdings gibt es richtungslose, unbestimmte Gefühle. Von diesen aber sind scharf zu unterscheiden solche, deren Ursache uns nicht gegenwärtig ist, die aber dennoch ganz bestimmte Zeichen besitzen. Das Gefühl kann eine spezifische Note, einen spezifischen Gefühlston in sich tragen, durch welchen es sich aus dieser, und nur dieser Ursache hervorgegangen erweist, auch ohne daß diese Ursache uns gegenwärtig ist. Angenommen, wir ärgern uns über einen Vorfall A. Dieser Ärger kann uns erfüllen, ohne daß der Vorfall mit seinen Details in unserem Bewußtsein steht. Ja, wir können diesen sogar ver-

gessen haben und uns vergeblich besinnen, was eigentlich die Ursache unseres Ärgers sei. Ein zweiter Anlaß zu einem Ärger sei der Vorfall B. Fällt uns dieser zufällig ein, so werden wir ihn dennoch niemals für die Ursache unserer Erregung ansehen. Ein ganz bestimmter Gefühlston zeigt unabweislich auf den Vorfall A. Wird die Ursache A hinfällig, so verschwindet normalerweise auch die Erregung A. Niemals aber vermöchten wir die Erregung A auszulöschen durch Tilgung der Ursache B. So vermag das Gefühl ohne seinen ursächlichen Zusammenhang zu existieren und gleichwohl dessen untrügliche Zeichen in sich zu tragen.

Außer der mittelbaren gibt es noch eine unmittelbare Gefühlserregung. Hier ist der Umweg über das begriffliche Verständnis vermieden, ein solches ist merkwürdigerweise gar nicht vonnöten. Viele lyrische Gedichte ergreifen uns, ohne daß wir den begrifflichen Sinn völlig verstanden haben. Manchmal bleibt das Verständnis sogar eine belanglose Nebensache: dort, wo der Sinn ein dunkler und schwer zu begreifender ist. Beträchtliche Unklarheit des logischen Sinns verträgt sich sehr wohl mit stärkstem Gefühlseffekt.

Ein Gefühl vermag unmittelbar von einem sinnlichen Elemente auszugehen. Der Klang der »Totenglocke« einer Kapelle erweckt unser Gefühl des Schauderns. Doch scheint hier das Gefühlte im Inhalte selbst zu liegen, es erscheint als eine Eigenschaft, eine »Qualität« des sinnlichen Elementes. Der Klang der Totenglocke *ist* düster. Nicht erregt er nur ein entsprechendes Gefühl in uns. Wir erleben im gefühlsbetonten sinnlichen Eindruck eine unzertrennliche Einheit. Der Gefühlswert steckt im sinnlichen Elemente. Und da dieser Gefühlswert nicht ein ursprünglicher, primärer ist, so haben wir vor uns ein *sekundäres* sinnliches Element. Wir sprechen dann vom Charakter dieses Elements und meinen damit den gesamten einheitlichen Erlebnisinhalt.

Betrachten wir nun den Charakter der Totenglocke etwas näher, werfen wir die Frage auf, wie jener sekundäre Gefühlswert sich mit dem sinnlichen Elemente verband, wie der objektive Klang seine besondere Bedeutung erlangte. Im Charakter der Totenglocke sind Gefühlstöne enthalten, welche mannigfachen, aber verwandten Erlebnissen entstammen. Solchen Erlebnissen, die das Sterben betreffen mit seinen tiefen Einwirkungen auf das menschliche Gemüt. Erlebnisse, in denen wir

die Nähe des Todes erfahren, die Gewalt des Schicksals, sein unerforschliches Walten und unsere Ohnmacht. Das Hinscheiden von Menschen an unserer Seite, der Trennungsschmerz, die Hoffnung auf ein Fortleben nach dem Tode, all dies gibt eine spezifische Erlebnisqualität, einen besonderen Gefühlston ab, der im Charakter der Totenglocke mitzuschwingen vermag. Man sieht, daß von einer scharfen Abgrenzung dieses Charakters keine Rede sein kann, daß er aufs innigste verwachsen ist dem Zusammenhange unseres persönlichen Erlebens. Er bildet ein Bruchstück, herausgerissen aus diesem Zusammenhange, dessen Zeichen in sich tragend oder auf ihn weisend.

Vergleichen wir mit diesem Charakter der Totenglocke den mit demselben Worte bezeichneten begrifflichen Gegenstand, so springt der beträchtliche Unterschied in die Augen. Die Definition:

»Totenglocke ist eine Glocke, welche bei Begräbnissen geläutet wird«,

enthält nur die begriffliche Bestimmung oder Statuierung des Gegenstandes. — Der Charakter der Totenglocke kann uns sowohl durch den gehörten Klang, wie durch das Bild oder Wort vermittelt werden. Dazu ist aber folgendes zu bemerken: Am Klang haften vielleicht Gefühlstöne, die dem Worte fehlen. Es scheint, als ob sich die Gefühlswerte den eindringlichsten sinnlichsten Elementen am leichtesten verbänden. Wir werden darauf zurückkommen. Der Klang der Totenglocke kann ein Gefühl in uns hervorrufen, welche das Wort oder das Bild nicht entfernt zu erreichen vermag. Wir haben drei sinnliche Elemente vor uns, welche am selben Charakter teilhaben: den Klang, den Sprachlaut und das visuelle Bild. Alle drei sind, indem sie den Charakter tragen, sekundäre sinnliche Elemente. Sie besitzen in ihrer objektiven Beschaffenheit nichts, was speziell auf d i e s e n Charakter hinwiese, es besteht keine Beziehung, keine Verwandtschaft zwischen dem objektiven sinnlichen Element und dem Charakter. Vielmehr ist jenes gleichsam »zufällig« zu seiner Bedeutung gelangt. Daß das Wort »Totenglocke« gerade diese Bedeutung besitzt, ist bis zu einem gewissen Grade eine willkürliche, zufällige Zusammenordnung, der Sprachlaut könnte auch etwas anderes bedeuten, und seine Bedeutung könnte auch durch ein anderes Wort ausgedrückt werden, wie es ja in fremden Sprachen tatsächlich der Fall ist. Bestünde eine innere Beziehung zwischen Sprachlaut und Charakter,

so hätten alle Menschen dieselbe Sprache! Dasselbe gilt von allen sekundären sinnlichen Elementen. Derselbe Klang, welcher das Geläute der Totenglocke bedeutet, könnte auch etwas ganz anderes bedeuten. Wir werden dies noch an anderen Beispielen zeigen. Derselbe Charakter wird häufig sowohl durch ein Wort wie durch andere sinnliche Elemente, z. B. der visuellen Anschauung, ausgedrückt. Sprachlaut und Anschauungsgebilde verschmelzen so mit dem Charakter zur Einheit. Dieselbe Erlebnisqualität liegt im Wort wie im sinnlichen Element. Hierdurch vermögen Worte in dem Maße sinnliche Elemente zu vergegenwärtigen, als sie mit diesen teilhaben am selben Charakter. Darum sind manche Worte und Sätze sinnlich, anschaulich. Sie muten uns so an, nicht weil sie tatsächlich viele objektive sinnliche Bestandteile[11]) uns vermitteln, sondern weil sie uns dasselbe Wesenhafte, Gefühlte mitteilen wie die sinnlichen Erlebnisse: dieselben Charaktere. Die positiven anschaulichen Vorstellungen selbst in den stärksten anschaulichen Gedichten sind oft geringfügig, aber darauf kommt es auch gar nicht an. Der Anschauungsgehalt beruht nicht auf ihnen. In der Strophe des Körnerschen Gedichtes: »Du Schwert an meiner Linken, was soll dein freudig Blinken?« wird durch die Worte »freudig Blinken« ein Gefühlswert, ein Charakter vermittelt. Nun könnten wir aber dasselbe fühlen, wenn wir tatsächlich einen geschliffenen Stahl in der Sonne blitzen und blinken sehen würden, dieselben Umstände und die nämliche Situation wie in dem Gedicht vorausgesetzt. Wir müßten uns in froher Kampfstimmung befinden wie die Lützowschen Reiter, oder wir müßten uns wenigstens in ihre Lage gut versetzen können. Im visuellen Sinneseindruck des blinkenden Stahles empfangen wir einen bestimmten Charakter, denselben wie durch das Wort »freudig Blinken«. Beides, Bild und Wort, sind sinnliche Elemente, und in ihnen erscheint der Charakter. Das Wort »Blinken« hat für uns etwas Helles, Kampflustiges, das nach Degenzücken, Fechten klingt, es steckt etwas Stahlhartes und Spielerisches in ihm, etwas vom leichten, graziösen Fechten und vom tödlichen Durchbohren, die Stimmung eines fröhlichen Krieges und Soldatenlebens, wo man den Tod für nichts achtet. Dies alles steckt in dem Worte, in dem sinnlichen Sprachlaut, in dem »ganz äußerlichen« Klang. Das helle »i«, das harte »k« bekommt Ausdrucksgehalt in diesem Sinne, sie malen die Stimmung, den Charakter. Das Wort klingt wie ein Trompetenstoß oder ein Schlachtruf. Man muß

es sich von einem Vortragskünstler gesprochen denken. Wir sehen bei dieser Gelegenheit, wie wichtig für den Charaktergehalt eines Wortes seine »äußerliche Klangwirkung« ist. Keineswegs kommt es nur auf den »Sinn« an! Und Worte sind durchaus nicht immer »Schall und Rauch«. Wo es auf den Ausdruck ankommt, da steckt gerade das Entscheidende im sinnlichen Klang. Man glaubt vielfach, dieser Klang habe ja mit dem Wesen der Sache nichts zu tun. Er hat genau so viel mit ihr zu tun wie das anschauliche Blinken einer Waffe, das Schwarz des Trauerflors, die Form des Kreuzes mit der Sache zu tun hat, die ausgedrückt wird! Man darf das oben Gesagte übrigens nicht dahin mißverstehen, daß man meint, bei dem Worte »freudig Blinken« denke man tatsächlich an Fechten, Krieg, Soldatenleben. Dies ist im Worte, im sinnlichen Element, nur mit einer Erlebnisqualität, einer Gefühlsnote vertreten. Vom Charakter ist etwas im Worte vorhanden. Nochmals verrät uns ferner das Wort, daß das Gefühlte als eine Eigenschaft der sinnlichen Gegebenheit erscheint: das Blinken *ist* freudig, nicht erweckt es bloß unsere Freude.

Das objektive sinnliche Element ist mehrerer Deutungen fähig, oder es ist befähigt, sich mit verschiedenen Charakteren zu jeweils einem sekundären sinnlichen Element zu verbinden; es vermag verschiedene Charaktere zu tragen. Das objektive Blinken braucht nicht immer ein freudiges zu sein. Stellen wir uns eine andere Situation vor als die des Lützowschen Reiters, der in den Kampf zieht. Ein zum Tode verurteilter Delinquent erwarte im Gefängnishof seine Hinrichtung. Der Henker naht, auf der Schulter das Richtschwert tragend, das in der Sonne blitzt und blinkt. Dieses Blinken oder das Blinken der Gouillotine wird man wohl kaum ein »freudiges« nennen dürfen. Es ist ein schreckliches, ein furchtbares Blinken. Sein Charakter ist ein gänzlich anderer, in ihm verkündet sich das unerbittliche Los des Gerichteten. In den Worten »freudig Blinken«, »schrecklich Blinken« steckt schon eine bestimmte Ausdeutung des objektiven Blinkens. Und so ist es bei den anschaulichen Worten und Sprachwendungen meist. Weniger das objektive sinnliche Element als die spezielle subjektive Ausdeutung kommt in ihnen zum Ausdruck. Eine objektive Wiedergabe des Anschaulichen ist darum in der dichterischen Sprache so gut wie nirgends zu finden. Stets steckt im Worte eine subjektive tendenziöse Auffassung. Während das objektive sinnliche Element

mehrere Charaktere zu offenbaren vermag, vermittelt das Wort bereits eine Ausdeutung nach irgendeiner Richtung. Alle wirkungsvollen anschaulichen Schilderungen in der Dichtung vermitteln sekundäre Gefühlswerte oder Charaktere. Stets ist das Sinnliche in irgendeiner Weise gedeutet, erhält eine Bedeutung, die in ihm a priori nicht liegt, einen Charakter, welchen zu vermitteln es in besonderem Maße befähigt ist. Der Charakter ist die Hauptsache, die Anschaulichkeit nur insofern erwünscht, als sie Trägerin ist von Charakteren, als sie »charaktervoll« ist. Charakterlose Anschaulichkeit läßt uns unbewegt. Zweierlei ist für den Dichter von Wichtigkeit. Die Stärke der vermittelten Charaktere und die Eignung der Sprachformen, diese Charaktere auszudrücken. Da häufig subjektives sinnliches Element und Wort gleichermaßen am Charakter teilhaben, so bedeutet die Aufgabe des Dichters auch: Auslese von solchen sinnlichen Elementen, welche geeignet sind, zu Trägern starker Charaktere zu werden. Er hat zu sichten, was am Sinnlichen ausdrucksfähig ist und was nicht. Sein Hauptproblem ist die spezielle Ausdeutung. Durch sie wird das sinnliche Element zum Träger des Charakters, zum Verkörperer von Erlebnismomenten, es erhält Bedeutung im Zusammenhange des lebendigen Geschehens. Das »Schweigen«, »Klirren«, »Raunen« vermag der Dichter mit Bedeutung, mit Erlebnispotenz zu füllen, er vermag das sinnliche Sprachmaterial zu beleben, daß es verkündet, offenbart, daß Bedeutendes in ihm sich ausspricht. Durch die Wahl der Worte, durch ihre Verbindung zu Wendungen, von denen jede wieder ein anderes »Gesicht« hat (wir werden dies später ausführen), kann der Dichter die Auffassung des Sinnlichen in größtem Umfange modeln, die Ausdeutung variieren. Ein echter Dichter gestaltet wenig Sinnliches zu faszinierender Wirkung, so daß es groß und stark oder leuchtend und tief vor uns steht. Nicht, wieviel an objektiv Sinnlichem er uns vermittelt, ist von Wichtigkeit, sondern wie sehr er es mit innerlichem Leben zu durchbluten, unserem Erleben zu verflechten, wie sehr er es mit Erlebnispotenz zu durchdringen, bis zu welcher Bedeutung er es zu steigern vermag.

Der Charakter hängt beim sprachlichen Ausdruck nicht sowohl am Klang des einzelnen Wortes und der einzelnen Silben als an der ganzen sprachlichen Wendung, am ganzen Satze. Die Aufeinanderfolge der Worte und Silben, der Zusammenklang des Satzes, die Klangwirkung des Satzes im Gesamten, die Ver-

teilung der Akzente, Tonfall, Rhythmus[12]), Versmaß, Reim, all diese »äußerlichen« Klangeigenschaften, diese sinnfälligen Momente sind für den Charakter wesentlich. Der Reim z. B. hat nichts mit dem Inhalte des Gedichtes an sich zu tun, er bildet nur ein sinnfälliges Moment des Wortklanges[13]), eine Eigenschaft dieses als eines objektiven sinnlichen Elementes. Im einheitlichen Zusammenhange eines Gedichtes vermögen sich jedoch in ihm alle möglichen Gefühle auszusprechen. Sowohl zarte Sehnsucht wie stürmische Leidenschaft offenbart sich im Reim, so daß wir im Klang des Reimes beides fühlen. Unser Gefühl scheint direkt aus dem Wohlklang des Reimes zu fließen, in ihm zu liegen und sich zu entfalten. Dasselbe gilt vielleicht in noch höherem Maße vom Rhythmus. In ihm vermag unser Gefühl seinen natürlichen, schwingungsförmigen Verlauf zu nehmen. Unsere Gefühle verlaufen ja gewöhnlich mit schwankender Stärke, stetig anschwellend und abnehmend wie Wellen. Vielen Gefühlen ist ein bestimmter Rhythmus eigen, in welchem sie nur sich entfalten können. Ist dieser Rhythmus durch die klangliche Beschaffenheit einer Sprachform gegeben, so sind die Bedingungen für die Entstehung eines bestimmten Gefühles oder für das Erlebnis eines bestimmten Charakters erfüllt. Die Sprachform scheint den Charakter sodann zu offenbaren. Sie drückt aus, verkündet, genau wie dies Farben im Zusammenhange eines gemalten Bildes tun. Beide, Farbe und Sprachform, sind sekundäre sinnliche Elemente. Hier wie dort geht in das sinnliche Element eine ihm an sich unverwandte Erlebnisqualität ein.

In allen diesen Fällen hängt der Charakter am Sinnlichen und andererseits erhält das Sinnliche Leben durch den Charakter. Seine Stärke, sein lebendiger Gehalt hängt ab von der Fülle an Charakter, die es in sich trägt. Je charaktervoller, um so stärker und eindringlicher, um so »sinnlicher« ist das Sinnliche. Eindrucksvolle Bilder, Farben, Formen und Worte sind charakterstarke. Will ein Dichter eindrucksvolle, anschauliche Bilder geben, so nützt es ihm darum wenig, wenn er weitschweifig und genau beschreibt. Er muß die Charaktere steigern, dann belebt sich das Sinnliche von selbst. Während beim einen Dichter dasselbe Wort, beim einen Maler dieselbe objektive Farbe kalt, tot, leer sein kann, ist sie bei einem anderen mit Glut erfüllt. Alle Dichter gebrauchen ja die nämlichen Worte, alle Maler dieselben Farben, nur daß bei einem Goethe dasselbe Wort anders klingt, bei einem Tizian dieselbe Farbe an-

ders leuchtet als bei einem mittelmäßigen Dichter oder Maler! Der Dichter vermag dem Worte, der Maler der Farbe Leben einzuhauchen wie durch eine magische Kraft. Dasselbe Wort, dieselbe Farbe besitzt in verschiedenen Zusammenhängen die verschiedensten Grade von Lebendigkeit. In Wahrheit ist es eben nicht dieselbe Farbe, nicht dasselbe Wort. Ein Dichter kann mit wenig Worten Anschauliches nur gleichsam andeuten, er kann undeutliche und unbestimmte Bilder geben und dennoch höchst anschaulich sein, d. h. es schweben uns bei seinen Worten eindringliche und konkrete Bilder vor. Die Charaktere der Worte sind dann solche, die zugleich auch andern sinnlichen Elementen, z. B. solchen der visuellen Anschauung angehören. Indem nun diese Charaktere uns stark erfüllen, ist das Erlebnis im wesentlichen dasselbe, wie wenn es durch die betr. Anschauungselemente vermittelt worden wäre. Ursprünglich hervorgerufen wird im Spracherleben der Charakter durch das charaktervolle Wort als durch ein sekundäres sinnliches Element. Sodann kann das Charaktererlebnis mehr oder weniger reichhaltige anschauliche Inhalte ins Bewußtsein rufen. Es sind dies solche Elemente, die von sich aus allein befähigt sind, den Charakter zu tragen und zu vermitteln, der hier durch das Wort vermittelt wurde.

Ob die anschaulichen Inhalte nun reichhaltig sind oder nicht, jedenfalls sind sie charaktervoll, da der Charakter uns ja von vorneherein erfüllt. Sie muten uns darum als starke, eindringliche sinnliche Bilder an, entstammen der gluterfüllten, lebendigen Sinnlichkeit. Dies gilt für die meisten anschaulichen Gedichte. Mitunter findet sich kaum ein Anhaltspunkt für eine bestimmte anschauliche Vorstellung, und dennoch sind wir geneigt, das Gedicht als ein sehr anschauliches zu bezeichnen. — Es scheint, daß von dem Erlebnis solcher Charaktere, die auch in anschaulichen Bildern sich verkörpern können, eine Anregung ausgeht, diese Bilder zu erzeugen. Die Leuchtkraft und Sattheit der dichterischen Bilder ist ihr Charakter, von dem sie gleichsam wie von einem belebenden Fluidum durchtränkt sind. Es handelt sich bei anschaulicher Dichtung[14]) demnach darum, das Sinnliche unserem Erleben zu verflechten, ihm möglichste Bedeutung zu verleihen. Der Dichter gibt meist nur scheinbar objektive Bilder, primäre sinnliche Elemente, auch in Fällen, wo wir dies nicht vermuten, handelt es sich um sekundäre. Bei der Stelle des Gedichts 1 (s. Anhang S. 74):

»Wo Schilfrohr bräunlich blüht, wo die Libellen
Wie heiße, blaue Nadeln mich durchschnellen«

denkt man vielleicht auf den ersten Blick, eine objektive Schilderung vor sich zu haben. Doch schon in dem Worte »blühen« liegt viel mehr als ein Extrakt primärer visueller Eindrücke. Es ist darin enthalten die Bedeutung des Blühens im Wachstum der Pflanze, seine Beziehungen zu Lenz, Sonne, Blütenduft, der Sinn des Blühens als eines Sichentfaltens der Knospe im Sonnenschein des Frühlings, als eines Enthüllens von zarten Blütenblättern und eines Ausströmens von Blumenduft. Dieser Charakter des Blühens gibt den übrigen Worten sofort eine spezielle Note, färbt sie in subjektiver Weise. Das »bräunlich« als Farbe einer Blüte besitzt einen anderen Charakter, als wenn es die Farbe eines Baumstammes oder Möbelstücks vorstellte. Das »Schnellen« der Libellen wird zum Ausdruck impulsiver Lebensregung, verstärkt noch durch den Vergleich: »wie heiße, blaue Nadeln«, welcher den stahlartigen, elastischen, von heißer Lebendigkeit erfüllten Leib der Libellen malt. Das »heiß« offenbart in diesem Zusammenhang vibrierende Lebenskraft, das objektiv scheinende »blau« harte Elastizität, ebenfalls als Ausfluß dieser Lebenskraft. —

Eine weitere, sehr anschauliche Schilderung enthält das Gedicht 2:

»Reich verstreute Tempeltrümmer glühen gelb im Sonnenbrand,
Ginsterbüsche zwischen Säulen ziehen Gold aus heißem Sand.
Und schon steigen aus dem Boden harte Käfer scharenweis,
Toten Leib zurückzutragen in der Wesen heißen Kreis.«

Der Dichter könnte dieselben positiven Anschauungsbilder geben mit den Worten: »Zwischen Säulen blühten goldfarbig auf heißem Sand Ginsterbüsche.« Durch die in das Bild hineingelegte, eigenartige Deutung, daß die Ginsterbüsche »Gold aus dem Sand ziehen«, steigert er jedoch die Charaktere, so daß das Bild bei weitem eindringlicher wird. Dasselbe tut er, indem er das indifferente »Steigen der Käfer aus dem Boden« deutet als ein »Zurücktragen von totem Leib in den Kreis der lebenden Wesen«.

Selbst das Gedicht 3, dessen sinnliche Bilder nicht wörtlich, sondern nur in übertragener Bedeutung zu verstehen sind, kann beinahe als ein anschauliches bezeichnet werden. So sehr sind die dürftigen sinnlichen Elemente mit Charakter erfüllt. In dem Satze: »Du bist der Garten, wo meine Seele über die

dämmernden Wege geht« trägt der »Garten« die sanfte, verhaltene Schönheit eines stillen, nächtigen Gartens mit dunklen, rauschenden Büschen und weißen, in der Dämmerung hellen Kieswegen in sich. Die Atmosphäre eines solchen Gartens, der mit seinen lauen Düften, dem Säuseln des Windes, dem leichten Wiegen der Sträucher und Gräser im Winde, mit den feinen Schleiern der Dämmerung uns in Schlummer wiegt, liegt in den Worten: »Dieser Garten umweht uns wie friedlicher Balsam nach dem lärmenden und grellen Tage«. In der Wendung »Wo meine Seele über die dämmernden Wege geht« liegt ein traumhaftes Dahinwandeln. Ebenso sind »Mohnduft« und »Beet« in ihrer Bedeutung gesteigert durch den Charakter, der ihnen im Zusammenhang des Gedichtes zukommt.

»Du bist der Garten, wo meine Seele über die dämmernden
[Wege geht,
Du bist der Mohnduft für alle Fehle und meiner Reue ver-
[schwiegenes Beet.«

Ohne ihre Charaktere wären die Worte »Garten«, »dämmernde Wege«, »Mohnduft«, »Beet« ja nichts oder wenig. Eine weitere Steigerung erfahren diese Charaktere durch den Wohlklang des Reimes und den Rhythmus des Versmaßes. Der Klang des Wortes »Garten« ist wohlklingender, ausdrucksvoller durch die Funktion, welche dem Wort für den Rhythmus der Strophe zukommt; der Klang des Wortes »Beet« ist ästhetischer, »gefühlvoller« als Element des Reimes. Mit dem Wohlklang wachsen auch die an dem Worte hängenden Charaktere. Die Worte werden bedeutungsvoller. Mit dem äußeren Klangwert hebt sich ihr innerer Bedeutungswert. Aus Reim und Rhythmus fließt dem Worte lebendige Ausdruckskraft zu.

Beiläufig eine Bemerkung zu der verbreiteten Ansicht, man dürfe im vorliegenden Gedicht z. B. gar nicht an einen realen Garten, an tatsächliche dämmernde Wege usw. denken, da es sich nur um Sinnbilder handle, die nicht wörtlich zu nehmen seien. Dies ist ein verhängnisvoller Irrtum. Denn indem man das sinnliche Element zu beseitigen sucht, unterdrückt man auch den Charakter, also das, worauf es bei einem durch die Worte vermittelten Erleben überhaupt ankommt. Das Sinnliche ist ja gerade zu steigern, nicht aber zu beseitigen.

Für den Dichter ist die begriffliche Tatsache, daß die Geliebte nicht ein Garten sein kann, belanglos. Als begriffliche Gegenstände sind freilich beide nicht identisch, aber der Dichter

meint keine begrifflichen Gegenstände, er will sagen: Im Wesen, im Charakter ist die Geliebte einem Garten gleich, und nicht sinnbildlich, sondern tatsächlich.

Das sinnliche Element ist Träger des Charakters. Je größer nun die primäre Sinnlichkeit, je stärker ein Wortklang durch seinen Rhythmus, durch seine Musikalität uns zu bewegen, zu faszinieren vermag, je intensiver die ursprüngliche Sinnenwirkung einer Farbe ist, je eindringlicher eine räumliche Form sich uns darbietet, um so besser ist das Wort, die Farbe oder Raumform befähigt, eine innerliche Bedeutung zu erlangen. Viele Wörter vermögen wegen der mangelhaften Sinnlichkeit des Sprachlautes keine Charaktere zu offenbaren. Das Sinnliche dringt leicht in uns ein, es bewegt uns, macht uns empfänglich für das Charaktererlebnis, leitet uns darauf hin. Es öffnet diesem gleichsam den Eintritt in unser Inneres. Das sinnliche Erlebnis geht leicht in ein Bedeutungserlebnis über. In dem Bilde eines Galgens verkörpert sich uns das triste Armesünderschicksal eines armen Vagabunden. Will nun ein Maler den Charakter des Galgens möglichst wirkungsvoll zum Ausdruck bringen, so genügt es nicht, wenn er die Form so andeutet, daß man den Galgen erkennen kann. Es ist nicht der Begriff des Galgens zu vermitteln, wie es auch durch eine gänzlich unsinnliche, literarische Darstellung geschieht. Sondern der Maler muß mit allen Mitteln der bildnerischen Darstellung die Raumform eines Galgens uns so leibhaftig als irgend möglich vor Augen stellen! Wir müssen den Galgen spielend leicht körperlich sehen. Darauf kommt es an. Nicht am begrifflichen Gegenstand hängt der Charakter, sondern an der sinnlichen Raumform. Je intensiver wir diese sehen, um so leichter werden alle Bedeutungen, die an ihr hängen, wach, um so mehr werden die Geister, die in ihr schlummern, lebendig. Eine beinahe unerschöpfliche Fülle von Offenbarungen quillt aus den Bildern großer Meister. Tore öffnen sich, wir blicken in weite Perspektiven lebendiger Zusammenhänge. — »Die glühende Raumgestalt leuchtet weithin.«

Der Galgen als erlebte räumliche Form verkörpert jenes triste Armesünderschicksal. Er »winkt«, »droht«, »verkündet«, besitzt ein Gesicht, eine Physiognomie. — Dieselbe Rolle wie die Raumform spielt die noch sinnlichere Farbe. Soll sie Bedeutungen aussprechen, so muß zunächst ihre sinnfällige Wirkung hervorgerufen werden. Die Farben müssen uns ganz un-

mittelbar sinnlich berauschen. Nur die Farbe, welche sinnlich wirkt, vermag zu »erzählen«. Es ist gänzlich verfehlt, wenn ein Maler durch ein unsinnliches Schwarz, das in Farbton und Ausdehnung in keinerlei Konnex mit den übrigen Farben steht, das Gefühl der Trauer ausdrücken will. Er gibt damit gar nicht die malerische, sondern die begriffliche Farbe. Der Charakter hängt jedoch an der Farbe als physiognomischem Gegenstand. Das sinnliche Element trägt den Charakter, darum muß das Sinnliche überhaupt vorhanden sein. Die vielfachen Mißgriffe in der modernen Malerei beruhen auf der irrigen Meinung, der Charakter hänge am begrifflichen Gegenstand.

Die Autoren literarischer Bilder geben nichts weiter als begriffliche Gegenstände. Sie geben nicht mehr als einer, der in trockenen Worten durch Schriftzeichen diese Gegenstände beschreibt. So wenig wie diese Beschreibung sind ihre Bilder Kunstwerke. Denn literarische Bilder besitzen nicht literarischen Kunstgehalt, wenn ihnen der malerische fehlt. Dazu würde die Sinnlichkeit des Sprachlauts, der Rhythmus des Worts gehören. Sie besitzen weder den Rhythmus der Form und Farbe noch den des Klanges. Sie sind nichts als klägliche Versuche, das sinnliche Element durch das begriffliche zu ersetzen. Auch für die moderne Architektur ergeben sich aus dem Gesagten wichtige Richtlinien, doch würde ein Eingehen hierauf zu weit führen.

Die besondere Stimmung vieler Bilder, die eigenartige Gefühlsatmosphäre, in der sie leben, hängt an mannigfachen Eigenschaften der Farben und Formen. Eine Morgenstimmung z. B. am kalten Blau des Himmels, eine Herbststimmung am Rotgelb des Laubes, andere Stimmungen am rosigen Hauch des Nebeldunstes, an der Eckigkeit der Formen usw.

Beim sprachlichen Ausdruck muß das sprachliche Gebilde rein als klangliches Gebilde primäre sinnliche Eindruckskraft besitzen[15]). Die Musik der Sprache allein muß schon faszinieren, ohne daß wir den Sinn der Worte verstehen. Dies scheint übertrieben. Wenn wir etwa einen Schauspieler in einer uns unbekannten Sprache vortragen hören, so wirkt der Rhythmus der Worte meist wenig auf uns. Wir müssen aber bedenken, daß, wenn wir eine Sprache nicht verstehen, wir sie auch schlecht hören. Viele feine Einzelheiten des Klanges, kaum zu unterscheidender und verschmolzener Konsonanten entgehen uns. Durch unser Verständnis der Sprache ist unser

Sinn für die feinsten Klangwirkungen sehr geschärft. Das Verständnis greift dem Gehör unter die Arme. Daß der Rhythmus einer fremden Sprache uns nicht besonders erfaßt, liegt nicht nur daran, daß wir diese Sprache nicht verstehen, sondern auch daran, daß wir sie nicht hören!

Eine anschauungslose Sprache ist noch keine charakterlose. Wer dazu neigt, anschauungslos zu denken, ist darum nicht unsinnlich veranlagt, ihm liegt vielleicht die klangliche Sinnlichkeit der Sprache näher. Auch ohne das Wort tatsächlich zu hören, nehmen wir oft dessen Klang wahr. Beim Lesen z. B., welches beständig von Sprechbewegungsimpulsiven begleitet ist, durch deren Erfolg wir den Wortklang in allen seinen feinen Einzelheiten wahrnehmen.

Wir gehen zu der Frage über: Worin besteht der Charakter eines Wortes? Wie können wir ihn definieren, beschreiben?

Wir sahen in den vorhergehenden Beispielen zur Genüge, daß dieser Charakter durch die Verbindung, in welcher das Wort auftritt, mitbestimmt ist. Der jeweilige Charakter[16]) resultiert aus dem speziellen Zusammenhang. Jedes Wort vermag also verschiedene Charaktere zum Ausdruck zu bringen. Immerhin ist die Anzahl solcher Möglichkeiten keine unbeschränkte. Bei den meisten Worten lassen sich ganz bestimmte Charaktere angeben, auf welche die spezielle Ausdrucksfähigkeit beschränkt ist. Allerdings läuft man leicht Gefahr, dabei die Charaktere unvollständig festzustellen oder einige überhaupt zu übersehen. Wir wollen, ohne den Anspruch auf Vollständigkeit zu machen, den Charakter des Wortes »Schrei« zu beschreiben suchen. Was steckt in diesem Worte? Was erfüllt uns, wenn wir es gefühlsmäßig auf uns wirken lassen, wenn wir es mit Pathos gesprochen hören? Zunächst einmal der gehörte Schrei (gewöhnlich) eines Menschen. Sodann aber eine ganze Situation, eine Erlebnislage. Ein Schrei wird ausgestoßen im Affekt, in der Überraschung, Freude, in Furcht und Entsetzen, in der Not und beim Schmerz. Gewöhnlich denkt man an den Schrei in der Not. Wir wollen nur diesen betrachten. Wir erleben diesen Schrei zumeist in der Stille, irgendwelcher Lärm oder Getöse würde ihn übertönen. Die Stille, aus der er sich wirkungsvoll abhebt, fundiert und steigert seine primäre Sinnlichkeit! Ferner dringt ein Schrei meist plötzlich und unvermittelt an unser Ohr. Er zeigt uns eine plötzliche, unerwartete Gefahr an, die irgend jemand bedroht. Plötzliches

Erschrecken, die Ungewißheit der Lage, dunkle Befürchtungen, die unheilvolle Stimmung, alle diese speziellen Umstände, welche die eigenartige Erlebniskonstellation charakterisieren, liegen in dem Worte. Man könnte sagen: Der Erlebnisimpuls, das Entscheidende am Erlebnis verdichtet sich und geht in das Wort ein. Es brauchen keine bestimmten Bewußtheiten an ihm zu haften, die eigenartige Farbe, der Gefühlston oder die »Qualität« des Erlebnisses repräsentiert dieses zur Genüge.

Es kann ferner von dem Worte die Anregung auf unsere Phantasie ausgehen, eine entsprechende Situation auszumalen. Wir stellen uns vielleicht eine einsame, verlassene Gegend, ein unsicheres Stadtviertel u. ä. vor. Solche Vorstellungen sind individuell und nicht notwendig. Sie gehören nicht zum Charaktererlebnis.

Mit dem Geschilderten haben wir nur einen von den Charakteren beschrieben, zu deren Ausdruck das Wort »Schrei« befähigt ist. Innerhalb verschiedener Satzverbände kann sein Charakter jeweils ein anderer sein. Es stecken in ihm latent eine Reihe von Charakteren. Vom Charakter eines Worts schlechthin zu sprechen ist also nur unter Vorbehalt gestattet. Tut man es, so muß man mit ihm den Inbegriff sämtlicher möglicher Charaktere bezeichnen.

Wir wollen nun als zweites Beispiel diese sämtlichen Charaktere oder den Gesamtcharakter bei dem Worte »Feuer« zu ermitteln suchen. Gleichzeitig werden wir Gelegenheit haben, die Entstehung des Charakters zu betrachten.

Die Charaktere haben sich dem Worte angeheftet im Verlaufe von mannigfachen Erlebnissen. Wir haben das Feuer in vielfältigen Zusammenhängen erlebt. Zunächst sahen wir seine visuelle Erscheinung. Wir sahen das Leuchten und Flackern der Flamme. Ferner nahmen wir wahr, wie vom Feuer ausgeht Rauch, Hitze, brenzliger Geruch. Alle die Gefühle nun, welche das Feuer vermöge seiner Eigenschaften bei uns hervorrief, schlossen sich zum Charaktererlebnis zusammen. Es können dies schon sehr persönliche Gefühle sein, wenn der Verbrennungsgeruch uns in die Nase steigt, und den Atem behindert oder das Feuer uns körperlich brennt. Von all dem heftet sich ein Gefühlston an das Wort, mit dem die Ursache solcher Erlebnisse benannt wird.

Wir erlebten, daß das Feuer verzehrt. Wir lernten es in der Schule, aber viel eindringlicher und darum für die Charakter-

bildung viel wichtiger war es, wenn wir es persönlich erlebten. Wir schüren Kohlen in dem Ofen und bemerken, daß sie nach Stunden zu Asche verbrannt sind. Noch tiefer prägt sich uns die verzehrende Natur des Feuers ein, wenn wir eine Feuersbrunst miterleben, wo das Gut unserer Mitmenschen oder gar unser eigenes ein Raub der Flammen wird. Welch starke Eindrücke vermag eine Feuersbrunst hervorzurufen! Wir hören auf dem Lande die Glocken zusammenklingen, sehen den Feuerschein am Himmel, vernehmen das Hasten der zu Hilfe Eilenden usw. Andererseits lernten wir das Feuer als gütigen Wärmespender kennen, welcher in kalter Winternacht unsere starr gewordenen Glieder löst. Wir freuen uns der wohltuenden Wärme, wenn wir etwa im Kreis der Kameraden um ein Feuer in der Feldhütte sitzen, wir freuen uns des stimmungsvollen Glutens eines Kaminfeuers im Zimmer, wir erlebten das Feuer als Mittel für allerlei praktische und technische Zwecke.

Alle diese Erlebnisse vermögen den Charakter des Feuers zu statuieren. Die Gefühlstöne, welche die ganzen Erlebniskonstellationen hervorriefen, die typische Farbe, die sie besitzen, vermögen sich dem Wortklange als einem sinnlichen Element anzuheften und späterhin in ihm zu erscheinen. Indem wir ihn hören, ist uns sofort eine solche Konstellation in ihrer eigenartigen Tönung gegenwärtig, sie klingt in dem Worte oder aus ihm. Ob das Wort im Einzelfall uns einen der angedeuteten Charaktere vermittelt, und welchen, hängt ganz von den Umständen, unter welchen wir das Wort hören, ab. Oft klingt in ihm gar kein Charakter, oft nur der schwache Anflug eines solchen. Auch unsere augenblickliche Disposition ist maßgebend. Hören wir z. B. in kalter Winternacht das Wort Feuer, so besitzt es leicht jenen Charakter eines gütigen Wärmespenders. Schon von dem Klang scheint eine wohltuende Wärme auszugehen. Das Wort scheint »warm zu sein«. Wir erinnern an den analogen Fall, daß eine Farbe auf einem Bild »warm« erscheint. Hier wie dort haben wir ein charaktervolles sinnliches Element, und das Gefühlte wird unbedenklich in die sinnliche Gegebenheit hineingelegt, als eine Eigenschaft von ihr betrachtet. Wohnt dem Worte Feuer jener Charakter eines verzehrenden Elementes inne, so scheinen in seinem Klang Feuerglocken, Hilferufe, ja selbst etwas Hohes, Helles, ein Leuchten und Flackern zu liegen. Besonders gilt dies von dem Ruf: »Feurio«. Es scheint merkwürdig, daß man in einem

Klang Leuchten und Flackern wahrnehmen soll; nach dem Vorhergehenden ist dies jedoch zu erklären. Das Leuchtende und Flackernde ist ja in diesem Falle Träger desselben Charakters wie der Wortklang, und der Charakter ist das Entscheidende beim sinnlichen Erlebnis. Wie früher, braucht das Leuchten und Flackern nur in sehr unvollkommenen Vorstellungen angedeutet zu sein, um trotzdem das »Wesen« stark zum Ausdruck zu bringen. Es ist bekannt, daß hohe Töne mit hellen Farben charakterverwandt sind. Das »eu« in Feuer scheint nun die rotgelbe leuchtende Farbe des Feuers zu malen, indem es zwar hoch, aber doch etwas düster und in die Tiefe hinab klingt, wie in der Farbe des Feuers eine gewisse Düsterkeit liegt. Man könnte beinahe sagen: das »eu« leuchtet düster. Der Charakter des Wortes liegt nicht nur im Klang, sondern ebenfalls im Bilde des geschriebenen Worts. Es scheint in dem Schriftzeichen »Feuer« etwas Unruhiges, Flackerndes zu liegen, besonders in dem Buchstaben »F«. Die beiden »e« muten »gelb« an. Natürlich ist das Bild des geschriebenen und noch mehr das des gedruckten Wortes nur ein sehr schwaches sinnliches Element. Der ihm innewohnende primäre Charakter oder seine Wirkung durch Form und Farbe ist eine geringfügige. Es ist zum größeren Teile Zeichen für den begrifflichen Gegenstand.

Der spezielle Charakter, den ein Wort innerhalb eines Satzverbandes besitzt, wird von letzterem bestimmt. Da er von den übrigen Charakteren, welche das Wort ebenfalls »zu tragen vermag«, so verschieden ist wie von dem Charakter eines anderen Worts, so besitzt ein Wort in verschiedenem Satzzusammenhang häufig eine gänzlich andere Physiognomie. Man vergleiche die Charaktere des Wortes »Schweigen« in den beiden Sätzen:

»Reden ist Silber, Schweigen ist Gold« und

»Und Schweigen herrschte im Hause des Gerichts«.

Dort hat das »Schweigen« einen gewissen moralischen Charakter, es bedeutet das Unterlassen von törichtem und gefährlichem Reden. Hier ist es ein bedeutungsvolles Schweigen, in dem eine allgemeine Spannung und Ergriffenheit zum Ausdruck kommt. Der Begriff des »Schweigens« ist in beiden Fällen derselbe, es bedeutet hier wie dort »nicht reden«. Aber welch ein Unterschied der Charaktere! Schon der Wortklang ist im zweiten Falle ein ganz anderer, wenn wir die Sätze mit sinngemäßem Ausdruck vorgetragen denken. Das Sprichwort läßt sich in

leichtem Konversationstone mit einer gewissen moralischen Betonung aussprechen, durch den Rhythmus des Satzes als Sprachlaut wird ein solcher gefordert. Der zweite Satz verlangt seiner Bedeutung entsprechend ein gespanntes Pathos. Das sinnliche Element des Wortklanges ist in jedem Falle ein anderes. —

Zusammenfassend können wir die eingangs aufgestellte Frage beantworten:

»Der Charakter eines Worts ist die eigenartige Färbung einer Erlebniskonstellation, die für diese Konstellation typische Erlebnisqualität. Diese Qualität haftet sowohl am Wortklang wie am Schriftzeichen des Wortes und scheint ein direkter Ausfluß dessen sinnlicher Beschaffenheit zu sein.«

Wir wenden uns nun zu der Beziehung zwischen begrifflichem Gegenstand und Charakter. Die Sprache hat eine doppelte Funktion: Sie bezeichnet begriffliche Gegenstände und vermittelt Charaktere. Wie verhalten sich nun die durch ein und dasselbe Wort oder ein und dieselbe sprachliche Wendung ausgedrückten Charaktere zu den bezeichneten begrifflichen Gegenständen?

Erlebnisse können auch aus der Erkenntnis begrifflicher Tatsachen entstehen. Wir haben schon einiges über mittelbare Gefühlserregung gesagt. Das Gefühl geht dann aus der Kenntnis begrifflicher Zusammenhänge hervor. Solche Erlebnisse sind keine sinnlichen, gehen von keinem sinnlichen Gegenstande aus, sondern resultieren aus dem Bewußtsein begrifflicher Tatsachen. Nicht nur, wenn man uns den Becher vom Munde reißt, sind wir traurig, sondern auch, wenn wir wissen, daß wir morgen nicht mehr trinken können. Das Gefühl beruht auf diesem Wissen. Es setzt die Einsicht in den Zusammenhang, also begriffliches Denken voraus. Solche Art der Gefühlserregung unterscheidet sich prinzipiell von der unmittelbaren durch sinnliche Elemente. Während bei dieser das Gefühlte sich an der sinnlichen Gegebenheit, als eine Eigenschaft von ihr darstellt, erleben wir hier ursächliche Tatsache und Gefühltes als zwei durchaus getrennte, unverwandte Inhalte. Die Tatsache ist etwas Indifferentes, an sich Gleichgültiges, wenn sie uns auch noch so sehr erregt. Ein Eisenbahnunglück bekommt keinen pathetischen Bedeutungsgehalt, auch wenn ein Freund von uns dabei verunglückt ist. Wir erleben wohl die Tatsache als Ursache unserer Erregung, aber wir erleben sie zugleich als etwas auf uns Einwirkendes, als etwas uns in bestimmter Weise Affi-

zierendes; wir erleben dort den Gegenstand, hier unser Gefühl und eine kausale Beziehung zwischen beiden. Der Gegenstand affiziert uns, dies könnten wir nicht erleben, wenn wir nicht uns und den Gegenstand getrennt erlebten. Das Gefühl ist hier eine Bestimmtheit unserer, nicht des Gegenstandes. Insofern treten die (begrifflichen) Gegenstände als an sich indifferent uns gegenüber. Indem sie aber für unsere Absichten und Wünsche eine gewisse Rolle spielen, treten sie in ein besonderes Verhältnis zu uns. Je nach der Stellung, die sie uns gegenüber einnehmen, erhalten sie für uns Bedeutung, aber diese Bedeutung ist eine ganz andere als die des charaktervollen sinnlichen Elementes[17]). Dort ist sie identisch mit dem Charakter, ist ein im Elemente steckender Gehalt, hier handelt es sich um eine theoretische Bedeutung, um die Bedeutung, welche ein Objekt für unsere Zwecke als Mittel oder Hindernis besitzt. Die Bedeutung kommt dem Gegenstande nur innerhalb unserer begrifflichen Überlegung zu, sie ist eine rein gedankliche. Eine Steuerverordnung, die unsere Einkünfte beschneidet, bedeutet für uns eine unangenehme Tatsache durch die Rolle, die sie in unserer kalkulierenden Überlegung spielt. Die Tatsache an sich ist indifferent, aber sie steht unseren Absichten entgegen.

Ein weiterer Unterschied zwischen sinnlichem und nichtsinnlichem Erleben ist folgender. Die Tatsache: »Dieser Mann ist gestorben« erweckt bei verschiedenen Menschen verschiedene Gefühlsreaktionen. Je nach dem persönlichen Verhältnis, in dem wir zu dem Manne standen, ob es unser Freund oder Feind war, werden wir seinen Tod mit verschiedenen Gefühlen aufnehmen. Die in Worten zum Ausdruck kommende Klage dagegen über den Tod eines Mannes wird unmittelbar zunächst bei allen Individuen dasselbe Gefühl, eben dasjenige, welches in der Klage zum Ausdruck kommt, hervorrufen. Auf die nackte Tatsache hin entsteht unser Gefühl als Reaktion, im Charaktererlebnis ist es von vornherein schon enthalten. Durch den Satz »Das Kind starb, während seine Mutter tanzte« wird unser Mitleid mit dem Kinde, unsere Entrüstung über die Mutter als Reaktion auf die Tatsache hervorgerufen. Die Worte des Satzes sind ziemlich charakterlos, sie haben gedankliche Bedeutung durch die Tatsache, die sie bezeichnen, aber keinen Bedeutungsgehalt. Oder: die Worte haben keine Bedeutung, sondern die vermittelten Tatsachen. Dieselbe Tatsache könnte auch mit andern Worten oder auf anderm Wege durch Zeichen mitgeteilt

werden. Auf die besondere Weise solcher Mitteilung kommt es gar nicht an. Wie anders ist dies bei charaktervollen Worten! Der Bedeutungsgehalt z. B. der Worte des Erdgeistes in Goethes »Faust«

»So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid«

könnte nie und nimmer »mit anderen Worten« mitgeteilt werden.

Dies ist der wesentliche Unterschied zwischen begrifflicher Bedeutung und Bedeutungsgehalt, bei jener spielt die Weise der Mitteilung keine Rolle, dieser hängt an der speziellen Sprachform, so sehr, daß eine geringfügige Änderung dieser schon den Charakter zerstören würde.

Begriffliche Gegenstände und Tatsachen sind von den Worten und überhaupt vom Sinnlichen mehr oder weniger unabhängig, ihr Reich ist von dem Reiche des Sinnlichen getrennt, und nur der Weg zu jenem führt durch dieses. Daraus folgt, daß es relativ leicht ist, Begriffliches von einer Sprache in die andere zu übersetzen, schwer die Charaktere. Die Worte sind einesteils Zeichen für begriffliche Inhalte, andererseits sinnliche Elemente. Ebenso wie man eine Farbe oder eine Raumform einerseits als »Symptom« für einen begrifflichen Gegenstand, andererseits als sinnliches Element bezeichnen kann. Bei einem vor uns liegenden Messer etwa sind die Formen des Messers, die Spitze, die Schneide, der Griff, die glänzende Farbe des Stahls Symptome, aus denen wir den begrifflichen Gegenstand »Messer« erschließen oder ablesen. Ohne sie vermöchten wir in dem Gegenstand kein Messer zu erkennen. An der Schneide erkennen wir das Messer, an seiner glänzenden Farbe den Stahl, an seiner Schwärze den Ruß, an seiner Weiße den Schnee, an seiner Röte das Blut — stets ist das Sinnliche Symptom für den begrifflichen Gegenstand, es befähigt uns, den Gegenstand zu erkennen, zu unterscheiden von andern Gegenständen, es ist Unterscheidungsmerkmal.

Das Sinnliche hat eine doppelte Funktion. Es ist Träger des Charakters und Unterscheidungsmerkmal. Wir fassen es in grundsätzlich verschiedener Weise, mit grundsätzlich verschiedenen Absichten auf, je nachdem wir das eine oder andere in ihm suchen. Betrachten wir die Farbe eines Metalls darauf hin, was für ein Metall dies ist, die Form eines Anschauungsgegenstandes darauf hin, was für ein Gegenstand es ist, so spielt das Sinnliche eine ganz andere Rolle, als wenn wir den

Charakter der Farbe oder des Gegenstandes erleben wollen, uns einfach dem sinnlichen Eindruck hingeben. Wir überlassen uns im ersten Falle nicht dem Charaktererlebnis. Der Charakter, welcher an der Metallfarbe oder der anschaulichen Form des Gegenstandes hängt, tritt nicht in unser Bewußtsein, die Eigenschaften des Sinnlichen werden anders gedeutet und ausgelegt.

Der rötliche Glanz des Messings, der vielleicht als charaktervolles sinnliches Element die Bedeutung eines trügerischen Gleißens (wie falsches Gold) besäße, ist uns Symptom des begrifflichen Gegenstandes »Messing«. Es zeigt uns an, daß es sich gerade um Messing, und nicht um Eisen, Stein oder Kohle handelt. Er ist Indizium, Unterscheidungsmerkmal für den begrifflichen Gegenstand »Messing«. Nur Messing besitzt diesen speziellen Glanz; durch ihn unterscheidet es sich von anderen Stoffen und Metallen. Die »Lilie« offenbart uns in ihrer schlanken Gestalt und ihrer weißen Farbe den Charakter jungfräulicher Schönheit. (Der Charakter der Lilie hängt auch an dem Wortklang, das reine Weiß vermitteln die beiden »i«, die Schlankheit die »l«, besonders auch im Wortbilde.) Für den Botaniker dagegen ist dieselbe Farbe und Gestalt der Lilie Mittel zur Bestimmung der Pflanzengattung, Unterscheidungsmerkmal von anderen Pflanzen, Rosen, Tulpen usw. Er gelangt durch die sinnliche Gegebenheit zum Begriff der Lilie.

Der Charakter des Goldes kommt durch die Schönheit dieses Metalls und seinen Wert zustande. Gold ist edles Metall. In seinem Glänzen, seiner rotgelben Farbe erleben wir seine edle Natur. Der sinnliche Eindruck des Goldes offenbart uns dessen Charakter, wir erleben in seinem Glanze etwas Köstliches, Wertvolles; darum vermag dieser Glanz auch unsere Begehrlichkeit zu erwecken. Das Gleißen eines goldenen Geschmeides hat deshalb so verführerische Macht, weil sich mit dem sinnlichen Erlebnis von Form und Farbe das Erlebnis der Kostbarkeit des Goldes verbindet. Dieses besitzt eine bestimmte Qualität, welche eben in dem Charakter des Goldes erlebt wird. Das Charaktererlebnis ist auch um so intensiver, je stärker die unmittelbare, primäre Sinnenerregung durch Form und Farbe ist. — Wollen wir jedoch nur feststellen, daß wir Gold und nicht Messing vor uns haben, so ist eine solche Sinnenerregung überhaupt nicht nötig. Es genügt ein schwacher Eindruck.

Eine ausgedehnte tiefblaue Wandfläche affiziert uns, wenn wir uns der Betrachtung rückhaltlos hingeben. Fragen wir je-

doch, was für ein Blau dies sei, Violett oder Ultramarin, wollen wir seine Sättigung und Helligkeit bestimmen, so spielt das Blau für uns eine andere Rolle, als wenn es Gegenstand unseres Erlebens wäre.

Die Beispiele ließen sich häufen. Beim begrifflichen Erkennen kommt es auf intensives sinnliches Erleben nicht an. Um eine Lilie von anderen Blumen unterscheiden zu können, braucht man ihre Gestalt und Farbe nicht besonders erlebt zu haben, braucht ihr Weiß nicht als bedeutungsvoll zu fühlen. Das Sinnliche wirkt nicht mit seiner natürlichen Kraft, in seiner natürlichen Potenz als primäres oder sekundäres sinnliches Element auf uns ein, sondern es bestimmt in diesem Falle unsere begriffliche Erkenntnis. Die sinnliche Wahrnehmung wird in den Dienst der begrifflichen Gegenstandserfassung gestellt. Das Weiß der Lilie, ihre Gestalt wird zum Merkmal für den begrifflichen Gegenstand »Lilie«.

Ist die sinnliche Gegebenheit Merkmal, so veranlaßt sie uns zum Denken eines Begriffs. Sie veranlaßt die Vergegenwärtigung des begrifflichen Gegenstandes. Dasselbe tut jedoch auch das Wort, das diesen Gegenstand bezeichnet. Es hat demnach dieselbe Funktion wie das sinnliche Symptom[18]). Das Wort, der Sprachlaut oder das Wortbild löst gleichzeitig zumeist zweierlei Vorgänge aus: denjenigen, in welchem die Vergegenwärtigung des begrifflichen Gegenstandes und den, in welchem das Erlebnis des Charakters sich vollzieht. Die Frage ist nun: Wie beeinflussen diese Vorgänge sich gegenseitig? In welcher Beziehung steht der Charakter einer Wortform zu ihrem begrifflichen Inhalt?

Wir sahen, daß der Charakter am Sprachlaut hängt[19]). Der Sprachlaut bezeichnet andererseits den begrifflichen Gegenstand, darum muß auch eine Beziehung bestehen zwischen diesem und dem Charakter. Der Charakter des Feuers hängt mit dem begrifflichen Gegenstand »Feuer« in gewisser Weise zusammen. Sonst könnten wir ja überhaupt nicht vom Charakter des Feuers reden, denn mit dem Wort »Feuer« meinen wir natürlich den begrifflichen Gegenstand. Wenn wir vom Charakter des Feuers, der Lilie, des Mohns, des Eisens usw. sprechen, so nennen wir jedesmal den Charakter eines begrifflichen Gegenstandes. Damit setzen wir leichtfertig etwas voraus, was keineswegs sicher ist, nämlich daß der Charakter auch am begrifflichen Gegenstande

hängt, daß der begriffliche Gegenstand überhaupt Charakter besitzt.

Betrachten wir unsere beiden Beispiele: das »Feuer« und den »Schrei«. Wenn wir über das Erlebnis des »Feuers« wie des »Schreis« nachdenken, so erscheint uns logischerweise der begriffliche Gegenstand als die unmittelbarste Ursache der für das Charaktererlebnis entscheidenden Gefühle. In unserer begrifflichen Überlegung stellt sich uns die Sache nämlich folgendermaßen dar. Da in ihr begriffliche Gegenstände die Hauptrolle spielen, solche aber natürlicherweise keinen Charakter in sich zu tragen, sondern nur zur Ursache getrennt erlebter Gefühle zu werden vermögen, so stellt sich in unserer Überlegung der begriffliche Gegenstand »Feuer« oder schlechthin das Feuer als Ursache des Erlebten oder des Charakters dar. Die Gefühle, welche — wohl zu beachten — zunächst noch keinem Sprachlaut anhaften und somit selbständig oder unabhängig sind, heften sich nun an das Wort, das auf Grund unserer Überlegung als die Ursache erscheint, nämlich das Wort »Feuer«. Dieses Wort gelangt so infolge des begrifflichen Gegenstands, den es bezeichnet, zu seinem Charakter. Der begriffliche Sinn verhilft ihm dazu. Er verbindet die Erlebnismomente mit dem Wort. Diese Erlebnismomente, welche ursprünglich teilweise aus den sinnlichen Eindrücken des Feuers stammen, heften sich an das Wort, auf Grund unserer begrifflichen Überlegung. Im Sprachlaut des Feuers steckt etwas von dessen Leuchten. Ferner treten als Reaktion auf Tatsachen, zu denen wir ebenfalls auf dem Wege begrifflicher Erfassung gelangen, vielfach Gefühlsinhalte und Erlebnisqualitäten auf. Auch diese heften sich an das Wort, in dem sie ihres begrifflichen Entstehungsgrundes entledigt und gleichsam versinnlicht werden.

Es ist z. B. eine begriffliche Tatsache, daß »das Feuer verzehrt«. Diese Tatsache erweckt als Reaktion in uns allerlei Gefühle. Das in ihnen Gefühlte geht in den Wortklang »Feuer« ein und kann in Zukunft, ohne daß wir uns jene Tatsache erst vergegenwärtigen, durch das Wort unmittelbar wieder erlebt werden. Noch mehr ist dies der Fall bei Worten, welche abstrakte Begriffe bezeichnen: »Glück«, »Hoffnung«, »Schicksal«, »Weisheit«, »Untergang«, »Sieg«. Auch diese Worte besitzen Charakter. Und zwar ist er nicht weniger unmittelbar als derjenige von Worten, die Sinnliches bezeichnen. Im Worte steckt die Gefühlsqualität, keineswegs ist irgendwelche Überlegung vonnöten,

um den Charakter zu erleben, er hängt am Klang, am Bild des Wortes. Selbstverständlich konnte aber der Charakter der obigen Worte sich nur im Verlaufe begrifflicher Überlegungen an das Wort heften. Er »stammt« von Tatsachen her, die als Ursachen wirkten. Um von dem Worte »Weisheit« den richtigen gefühlsmäßigen Eindruck zu erhalten, muß man den Begriff einigermaßen verstanden haben. Man muß z. B. erkannt haben, wodurch er sich von dem des »Wissens« unterscheidet. Infolge dieser und anderer Erkenntnisse stellten sich als Reaktionen auf die erkannten Tatsachen bestimmte Gefühle ein. Die betreffenden Gefühlstöne hefteten sich sodann an das Wort als an ein sinnliches Element[20]). Ist dieses Anheften aber einmal vollzogen, hat das Wort seinen Charakter erhalten, so vermag späterhin dieser ohne den begrifflichen Zusammenhang ins Bewußtsein zu treten, rein als eine Eigenschaft des Wortklanges oder Bildes.

Wir erkennen jetzt die enorme Bedeutung des Wortes als eines sekundären sinnlichen Elementes. An Stelle komplizierter begrifflicher Einsichten treten Wortcharaktere. Infolge ihrer ganz spezifischen Färbung oder der »Zeichen«, die sie in sich tragen, sind diese Charaktere ebenso bestimmt wie die begrifflichen Einsichten, aus denen sie entsprangen. Die mittelbaren Gefühle, von denen wir früher sprachen, sind an der Charakterbildung beteiligt.

Nicht das Wort allein vermag abstrakte, begriffliche Inhalte zu versinnlichen, sondern auch andere sinnliche Elemente sind dazu befähigt. Der Maler malt nicht nur anschauliche Gegenstände, er malt auch Ideen, Erzählungen, Märchen. In den Farben und Formen kommt eine »Idee« zu unmittelbarem sinnlichem Ausdruck, das Unanschauliche wird veranschaulicht und dadurch in seiner Wirkung verstärkt, ansprechender und unmittelbarer gemacht. Hierdurch erklärt sich, wie ein Bauwerk oder eine Statue eine »Idee« verkörpern kann, ebenso wie ein Antlitz oder ein menschlicher Körper »durchgeistigt« zu erscheinen vermag. Nicht die Idee an sich offenbart ein Bauwerk, eine Statue oder ein Antlitz, sondern die Gefühlsfarbe, die Erlebnisqualität, die dieser Idee zukommt. Man versteht unter einer »Idee« vielfach schon ein mit der Erlebnisqualität eines begrifflichen Zusammenhanges behaftetes sinnliches Element, besonders dann, wenn man von einer »schönen Idee« spricht. Meist sind bestimmte Worte Träger des Charakters der Idee. Sie

scheinen die Idee zu verkörpern, vermitteln aber oft nur deren Gefühlsfarbe und nichts Begriffliches. Man kann in Ideen schwelgen, ohne etwas dabei zu denken (sofern man unter Denken begriffliches Denken versteht). So versteht sich, daß wenn man die Idee durch ihren Charakter ersetzt und nur mit den Gefühlsfarben der begrifflichen Zusammenhänge operiert, der Unklarheit Tür und Tor geöffnet ist. Die Politik, wo man mitunter an Stelle des Gedankens bequemer das Schlagwort verwendet, zeigt dies zur Genüge. Das Schlagwort ist ein mit dem Gefühlston eines unklaren begrifflichen Zusammenhanges behaftetes sinnliches Element.

Bei der Versinnlichung der Idee kann man auch sagen: Die Bedeutung (s. o.) verwandelt sich in den Bedeutungsgehalt. Die Bedeutung kommt der Idee zu, der Bedeutungsgehalt dem Worte. Ein Wort, das einen abstrakten Begriff bezeichnet[21]), mag unanschaulich sein und dennoch sinnlich, indem es einen starken Charakter offenbart. Auch hier wird dieser Charakter gesteigert, indem man die Sinnfälligkeit des Wortklanges hebt, im Gedicht durch Rhythmus, Reim usw. Die Strophe

»Nach ewigen ehernen großen Gesetzen
Müssen wir alle unseres Daseins Kreise vollenden«

ist unanschaulich und dennoch sinnlich. Es ist nicht berechtigt, von einem Dichter Anschaulichkeit zu verlangen, wohl aber charaktervolle Sinnlichkeit. Die Worte Goethes sind sinnlich durch den Rhythmus, den sie besitzen, die Charaktere der Worte gesteigert durch die Bedeutung, welche ihnen im Zusammenhang der Strophe zukommt. Wir werden dies noch genauer ausführen.

Der Charakter, welcher an dem Worte »Feuer« haftet, kommt dadurch zustande, daß der begriffliche Gegenstand in unserer Überlegung sich als die Ursache verschiedenartiger Erlebnisse darstellt. Der Gegenstand spielt gleichsam verschiedene Rollen (als »gütiger Wärmespender«, »verzehrendes Element« usw.). Durch diese Rollen, die er in dem kausalen Zusammenhange, in dem sich uns die Welt begrifflich darbietet, spielt, erhält das Wort, welches den Gegenstand bezeichnet, seinen Charakter oder vielmehr seine verschiedenen Charaktere. Diese sind unter sich verschiedener oft als Charaktere verschiedener Gegenstände voneinander.

Ebenso ist es bei unserem Beispiel vom »Schrei«. Der Notschrei ist vom Freudenschrei im Wesen total verschieden, die

Analogie zwischen beiden nur eine äußerliche. Der begriffliche Sinn ist eben nur ein oberflächliches Band zwischen den Charakteren. Die Welt bietet sich uns in wesentlich anderer Gliederung dar, ob wir sie begrifflich erfassen oder sinnlich erleben. Durch die Rolle, welche ein Gegenstand in unserem Erleben spielt, entsteht sein Charakter.

Wir wollen nun zu der Betrachtung der direkten Beziehung übergehen, welche besteht zwischen dem Charakter eines Worts und seinem begrifflichen Inhalt. Am leichtesten durchschauen wir die Verhältnisse, wenn wir etwa von einer Gedichtstrophe den begrifflichen Sinn in möglichst trockenen, charakterarmen Worten mitteilen und diese Worte dann vergleichen mit den charaktererfüllten dichterischen. Wir wählen dazu eine Strophe aus demselben Gedicht wie oben:

»Auch so das Glück tappt unter die Menge,
Faßt bald des Knaben lockige Unschuld,
Bald auch den kahlen schuldigen Scheitel«.

Den begrifflichen Sinn dieser Worte kann man auch folgendermaßen wiedergeben: »Das Glück ist wahllos. Es bevorzugt weder die Guten noch die Schlechten, sondern erwählt einmal arglose Kinder, ein andermal schuldbeladene alte Personen.« Diese Sätze sind ziemlich ausdruckslos. Es fehlt ihnen der eigentümliche Charakter der Goetheschen Worte, deren Eindringlichkeit und Sinnfälligkeit. Die ganze eigenartige Atmosphäre, auf der die starke Wirkung der Dichterworte beruht, geht ihnen ab. Sie ergreifen uns nicht unmittelbar sinnlich wie jene, sondern lassen uns zunächst ziemlich kalt. Dennoch kann auch von ihnen eine Gefühlswirkung ausgehen. Die Annahme, daß das Glück wahllos die Guten wie die Schlechten begünstigt und nicht nach Recht und Verdienst belohnt, ruft ein ganz bestimmtes Gefühl in uns hervor, eine Mischung von Erbitterung (unser Gerechtigkeitsgefühl lehnt sich auf) und einem Gefühl der Allmacht des Schicksals, das nach Willkür und Belieben mit uns verfährt. Dieses Gefühl nun, das die Tatsache in uns erweckt, wird durch das Goethesche Wort ebenfalls hervorgerufen, aber nicht nur dies, es wird gesteigert, verstärkt durch die Charaktere, die an den Worten hängen. Diese Charaktere sind ja nichts anderes als Gefühlstöne mannigfacher Erlebniskonstellationen. Durch den Ausdruck »tappt unter die Menge« wird das blinde Wählen des Glücks ansprechender, eindringlicher vor Augen geführt als durch die trockene Mitteilung:

»Das Glück ist wahllos.« Das anschauliche Bild des Glückes, das »unter die Menge tappt«, ist wie in unseren früheren Beispielen (s. S. 48ff.) durch die Bedeutung, die es in sich trägt, mit Charakter erfüllt. Es wirkt demnach stark sinnlich. Der Charakter des Wortes »tappt unter die Menge«, der identisch ist mit demjenigen eines entsprechenden Anschauungsbildes erhält seine Kraft aus der Bedeutung »das Glück ist blind«. Diese Bedeutung spricht sich in ihm aus, gibt dem Worte Kraft und steigert seine Sinnlichkeit. Wir sehen jetzt besser als früher, was die Bedeutung des Wortes auf sich hat. Sie besteht im begrifflichen Sinne. Der Charakter ist gleichsam eine Resultierende aus zwei Komponenten. Die eine ist der begriffliche Sinn oder die begriffliche Bedeutung, die andere der Wortklang und seine Fähigkeit zum Charakterausdruck.

Worte wie »Glück«, »tappt unter die Menge«, »lockige Unschuld«, »kahler schuldiger Scheitel« haben gewiß auch für sich betrachtet einen Charakter. Aber dieser Charakter, der ein unbestimmter ist, der aus gemischten Anklängen besteht, in denen mancherlei Erlebnistönungen anklingen, wird durch die begriffliche Bedeutung, welche das Wort im Zusammenhang des Satzes erhält, bestimmt und modifiziert. Die Entstehungsbedingungen des Charakters liegen einesteils in der sinnlichen Beschaffenheit des Wortklanges, andererseits in der begrifflichen Bedeutung.

Wir haben somit eine doppelte Gefühlserregung. Einmal die Reaktion auf die nackte Tatsache. Sodann aber eine verstärkte und in bestimmter Weise modifizierte durch die bedeutungserfüllten sinnlichen Elemente.

Das Gefühl, welches die Blindheit und Willkür des Glückes in uns hervorruft, »spricht« aus den Goetheschen Worten. In dem »bald . . . bald« liegt etwas von dem wahllosen Zugreifen des Glücks, aus der Gegenüberstellung der »lockigen Unschuld« und des »kahlen schuldigen Scheitel«, gleich als ob sie ungefähr dasselbe wären, spricht eine bittere Klage. Der Gegensatz von Schuld und Unschuld wird durch die anschaulichen Worte »lockig« und »kahler Scheitel« eindringlich vor Augen geführt, d. h. die Gefühlsreaktion dieses Gegensatzes wird vom Dichter verstärkt, indem er uns nicht nur die Begriffe »Schuld« und »Unschuld« gibt, sondern uns die Charaktere sinnlich erleben läßt. Der Charakter, der an den Worten hängt, kommt der Reaktion auf die Tatsache zu Hilfe und so entsteht eine Wechselwirkung:

Das sinnliche Element scheint die Reaktion der Tatsache zu unterstützen, während es selbst seine Kraft teilweise aus der Tatsache bezieht.

Der Charakter ist die Gefühlsqualität einer Erlebniskonstellation. Indem nun ein Charakter in eine vorliegende Konstellation oder in einen begrifflichen Zusammenhang hereingetragen wird, wird gleichsam das Reaktionsgefühl der Konstellation unterschoben, d. h. unserem Fühlen wird angedeutet, wie es zu reagieren habe, es wird in bestimmter Weise gelenkt. Unser Erleben wird durch die in den Worten wirksamen Charaktere dirigiert. Solange diese Charaktere mit den aus dem Zusammenhange natürlicherweise resultierenden Erlebnissen harmonieren, bedeutet dies eine Verstärkung, Entwicklung und Erleichterung unseres Fühlens. Anders wird es, wenn die unterstellten Gefühle natürlicherweise nicht aus dem gegebenen begrifflichen Zusammenhang zu entspringen vermögen. In diesem Falle haben wir eine Wortsuggestion. Häufig ist es jedoch in der Dichtung so, daß das Erleben zum größeren Teil von Wortcharakteren bestimmt wird, und daß die Reaktion auf Tatsachen eine geringfügige bleibt, da überhaupt nur spärliche oder fast keine Tatsachen mitgeteilt werden. Wir werden auf diesen Fall weiter unten eingehen. —

Wir betrachten die erste Zeile in dem Gedicht »Tiefer Blick« von Anton Wildgans:

»Oh, du kannst einsam sein, daß Gott erbarm.«

Statt dessen können wir auch sagen:

»Du kannst dich zuweilen sehr einsam fühlen.«

Dem begrifflichen Sinne nach ist beides dasselbe, aber welch ein Unterschied im gefühlsmäßigen Eindruck! Dort aus dem Herzen quellender Ausdruck, hier eine Tatsache, konventionell trocken mitgeteilt. Im ersten Satze liegt leidenschaftliche Traurigkeit, wir können ihn nicht aussprechen, ohne daß wenigstens ein schwacher Anflug dieses Gefühles uns befällt. Der Satz klingt wie ein Klagelied, aus dem wir die Trauer des Klagenden herausspüren.

Von alledem ist beim zweiten Satze keine Spur. Woher nun diese Verschiedenheit? In beiden Sätzen kommen beinahe dieselben Worte zur Verwendung, wenn man von dem letzten Ausruf des ersten: »daß Gott erbarm« absieht. Schon die Worte »Oh, du kannst einsam sein« enthalten mehr Gefühl als diejenigen des zweiten Satzes. Im Klang des Worts liegt der

Charakter, das Gefühlte, und dieser ist in beiden Fällen verschieden. Dort haben wir schweren, getragenen, gespannten Rhythmus, der durch die langen gedehnten Silben zustande kommt. Alle diese Silben besitzen eine düstere, dunkle Klangfarbe. In einem solchen Rhythmus vermag sich das Gefühl leidenschaftlicher Trauer zu entfalten. Es ist von derselben Schwere und Spannung. In dem Wortklange liegt eine Steigerung auf das Wort »einsam« zu. Durch die Betonung dieses Wortes wird sein Charakter zum Ausdruck gebracht und verstärkt. Der Rhythmus der Gedichtzeile geht dem zweiten Satze vollkommen ab. Wir haben hier eine unregelmäßige, eilige und charakterlose Sprachform. Sie vermag niemals ein Gefühl zu tragen, wie es die Tatsache verursachen kann. Gefühlsursache und »Ablaufsform« sind inadäquat. Dazu kommt, daß die hellen Vokale, die durch die Worte »dich«, »zuweilen«, »fühlen« hereinkommen, völlig ungeeignet sind, das erwähnte Gefühl zu tragen und entgegengesetzte Stimmung mit sich bringen. Der Charakter vermag in den Worten des zweiten Satzes nicht zu schwingen. Zum Entstehen des Charaktererlebnisses ist eine geeignete Beschaffenheit des sinnlichen Elementes unerläßliche Bedingung. Diese Beschaffenheit bildet die »Ablaufsbahn« des Erlebnisses, während die begriffliche Tatsache den Anlaß zu seiner Entstehung abgibt.

Man sieht aus diesem Beispiel zur Evidenz, daß der Charakter durchaus am Sinnlichen, am Klang des Wortes hängt und nicht an einem durch das Wort vermittelten »Inhalt« oder Sinn. Es ist ein grober Irrtum, zu meinen, der »Gehalt« eines ausdrucksvollen Wortes liege wo anders als im Worte selbst, dieses spiele bloß eine an sich belanglose Vermittlerrolle, man könnte auf das Wort schließlich sogar ganz verzichten, es käme nur auf den »Inhalt« an. Dieselbe Verkennung der Tatsachen liegt vor, wenn man in der Malerei Erlebnisqualitäten durch ganz und gar inadäquate Farben und Formen zu vermitteln sucht und einem sinnlichen Elemente künstlich und begrifflich eine Bedeutung unterschieben will, die es niemals zu tragen vermag. So kommen typisch literarische Bilder zustande, die jeder sinnlichen Wirkung entbehren und deren sogenannte Bedeutungen man auf dem Umweg über eine vage Begrifflichkeit sich erst errechnen muß. Bei solchen Produkten eines kläglichen Symbolismus, den man auch in der Architektur zuweilen findet, ist das sinnliche Element mit dem Charakter nicht zur

organischen Einheit verschmolzen, sondern durch ein begriffliches Band künstlich und willkürlich zusammengeheftet.

Das Erlebnis, für welches die Tatsache den Anlaß bildet, kommt eigentlich erst im Worte zur Entfaltung. Art und Verlauf des Erlebnisses werden durch die Beschaffenheit des sinnlichen Elementes und der an ihm hängenden Charaktere bestimmt. Wir bemerken und beachten nicht, daß das Gefühl in seiner Eigenart nicht dem realen Grunde allein entsprungen, sondern wesentlich von den Wortcharakteren modifiziert ist. Zahlreiche Anklänge aller möglicher Erlebnisse »klingen« in dem Worte an.

Um den Zusammenhang von Sprachlaut und Charakter noch etwas weiter zu erläutern, seien im folgenden einige Beispiele gegeben.

Die dunkle Farbe des Goldes, seine Schwere, sein Wert klingt in dem Worte »Gold«, dessen Vokal »o« einen satten, resonierenden, warmen und üppigen Ton besitzt. In diesem Ton liegt Fülle und Reichtum. Ähnlich beim französischen »or« und englischen »gold«. Im Gegensatz dazu ist das Wort »Silber« von leichtem hellklingendem Rhythmus. Im »i« liegt die weiße Farbe des Silbers, der Vokal klingt kurz und hell. Die beiden Silben lassen keinen nachhallenden Klang aufkommen, sondern verlangen ein fließendes Weitergehen. Es liegt in dem Worte etwas von »silbernem Gleiten«. Das Silber ist seiner Natur nach leichter, heller und beweglicher als Gold.

Mit dem reichen, warmen Klang des »o« in »Gold« vergleiche man den desselben Buchstaben in »hohl«. Hier klingt das »o« weder reich noch warm, sondern tatsächlich hohl, wie bei einem Schlag auf ein leeres Gefäß. Wieder anders, gedämpft und »klanglos« ist das »o« im Worte »voll«.

In »gehen« steckt der Zweitaktrhythmus des Gehens, noch mehr in »schreiten«, welches durch die lange erste Silbe weite Schritte malt. Beim »Jagen« ist das »J« wie ein Peitschenhieb durch die Luft. Bei »Melodie« klingen die Buchstaben »e«, »o« und »i« wie die Einzeltöne einer Konsonanz in melodischem Tonfall. Bei »wehen« und »Hauch« malt das »H« das Geräusch bewegter Luft. Bei »flattern« vernehmen wir das eigentümliche Geräusch des Fahnentuches im Wind. Die kurze, scharfe erste Silbe bei »rennen« offenbart die Hast beim Rennen. Man vergleiche das sanft und (wegen des hohen »i«) idealistisch klingende »Liebe« mit dem sinnlicheren, glutvolleren und dunk-

leren »amour« und mit dem unsinnlicheren »love«. Sowohl »Liebe« wie »amour« klingt weich, da keine harten Konsonanten wie »s«, »k« oder »t« vorhanden sind. Es ließen sich interessante Untersuchungen der Volkscharaktere durch Betrachtungen der Sprachlautbeschaffenheiten anstellen.

Bei »Kreuz« liegt vielleicht die etwas gewaltsame Form des Kreuzes, das sich Durchschneiden zweier Stäbe in dem gewaltsamen »Kr«. Bei »Kugel« liegt Rundheit und Rollen in dem »gęl«. Bei »Bitter« liegt der unangenehme Geschmack in den scharfen »tt«. Die Würze bei »Salz« und »Würze« liegt im »z«.

Die Lautmalerei endlich der Worte »Lispeln«, »Flüstern«, »Raunen«, »Rauschen« bedarf keiner Erläuterung. In allen diesen Fällen kommt Erlebtes direkt im sinnlichen Wortklang zum Ausdruck, welchen wir als den Träger des Charakters erkannten.

Zusammenfassend können wir sagen: Die Welt bietet sich uns auf zwei Weisen dar: ursprünglich sinnlich und in begrifflicher Gegenständlichkeit. Auf der einen Seite haben wir Formen, Farben, Klänge, einfach und elementar gegeben, auf der anderen Tatsachen und Zweckdinge. Das Ding ist einmal Gegenstand unserer rein sinnlichen Betrachtung, zum anderen spielt es eine Rolle im kausalen Zusammenhang und erhält seine Bedeutung durch die Art, wie es sich in diesen Zusammenhang eingliedert, das heißt durch seine Beziehung, sein Verhältnis zu anderen Dingen. Die Welt des Sinnlichen besitzt graduelle Unterschiede. Die eine Flächengestalt ist schwach, eine andere stärker. Die eine Raumform unplastisch, die andere von starker Körperlichkeit, eine Farbe ausdruckslos, eine andere warm und belebt. Man kann eine Stufenfolge des Sinnlichen angeben vom Schwachen und Farblosen bis zum Starken und Ausdruckskräftigen. Wir haben eine solche Stufenfolge vorgeführt bei einigen Flächengestalten, man könnte dasselbe tun mit Raumformen und Farben. Das Sinnliche ist von verschieden großer Lebendigkeit, das eine Element sinnlicher als das andere, im Gehalte stärker als dieses. Kann nun das Sinnliche nach dem Grade seiner Sinnlichkeit oder nach seinem Gehalte abgestuft werden, so kann man fernerhin unterscheiden das primitiv Sinnliche von demjenigen, welches dem höheren geistigen Leben entstammt. Wir haben gesehen, wie sich Erlebnisqualitäten, welche ein begrifflicher Gegenstand durch die Rolle, welche er im kausalen Zu-

sammenhange spielt, hervorrief, an den Sprachlaut eines bezeichnenden Wortes hefteten, wie die begriffliche Bedeutung sich verkörperte im sinnlichen Bedeutungsgehalt. Wir haben die Versinnlichung einer Idee im Wortklang, ihre Materialisation oder Verkörperung in einem Bildwerk, oder einer Raumform gezeigt und sahen, daß die Bedeutung und die primäre Sinnlichkeit eines Elementes sich wechselseitig verstärken. Wir sahen ferner, daß für die Wirksamkeit eines sekundären sinnlichen Elementes die starke primäre Sinnlichkeit dieses Elementes von entscheidender Bedeutung ist. Nur die Farbe, welche an sich schon sinnlich wirkt, nur die plastische Raumform und das rhythmisch starke Gedicht vermögen die Bedeutungen auszusprechen, die ihnen etwa im Rahmen echter Kunstwerke zukommen. Der formale Gehalt eines sinnlichen Elementes bestimmt in der Kunst dessen Wirksamkeit. Durch die Form empfangen wir den Inhalt, doch nur die starke Form vermag den bedeutungsvollen Inhalt, unter welchem man gewöhnlich den Bedeutungsgehalt zusammen mit der Bedeutung versteht, zu vermitteln. So öffnet eine eindrucksame Sinnlichkeit in der Kunst nicht nur die Tore, durch welche uns die Bedeutung, der tiefere Sinn zugänglich wird, sondern sie hat auch teil am vollen Inhalt und gibt mit sich selbst ein Stück des Wesens, dieses verstärkend und erst zur vollen Größe erhebend.

Die vorstehenden Resultate können wir in folgenden Sätzen zusammenfassen:

1. Das sinnlich Gegebene kann nach Stärkegraden seiner primären Sinnlichkeit eingeteilt werden.

2. Vom begrifflichen Gegenstande, dessen hervorragendstes Merkmal seine Bestimmtheit ist, unterscheidet sich wesentlich der physiognomische Gegenstand, in welchem sich das Sinnliche unmittelbar, mit seiner natürlichen Wirkungkraft darbietet.

3. Man kann beim sinnlich Gegebenen das primäre sinnliche Element, das seine Wirkungskraft aus seiner ursprünglichen Potenz bezieht, unterscheiden vom sekundären sinnlichen Element, in welchem ein Gefühlswert zum Ausdruck kommt, der von vornherein in dem Elemente nicht liegt.

4. Beim sekundären sinnlichen Element kommt der erlebbare Gehalt direkt in dessen sinnfälligem Bestande (Klang, Rhythmus, Form) zum Ausdruck. Die Bedeutung verkörpert sich im Bedeutungsgehalt.

5. Die Wirksamkeit eines sekundären sinnlichen Elementes ist abhängig von und wird bestimmt durch den Grad von ursprünglicher Sinnlichkeit, der diesem Elemente zukommt.

6. Theoretische Bedeutung und sinnlicher Bedeutungsgehalt verstärken sich gegenseitig.

7. Die begriffliche Bedeutung bewirkt den sinnlichen Bedeutungsgehalt.

8. Im sekundären sinnlichen Elemente wird die Idee versinnlicht.

9. Die körperlichen Dinge sind einesteils Gegenstände begrifflicher Bestimmung, andererseits Ursachen sinnlichen Erlebens und in beiden Eigenschaften wesentlich voneinander verschieden.

Anmerkungen.

1) Eine Zusammenstellung der Gefühlswirkungen der verschiedenen Farben finden wir in E. Utitz, Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre (Stuttgart, Enke) S. 18—22.

2) Siehe Köhler, Die physischen Gestalten; Becher, W. K.s physikalische Theorie der physiologischen Vorgänge, die der Gestaltwahrnehmung zugrunde liegen (Zeitschr. f. Psychol. 1. Abt. Bd. 87 S. 2): »Psychische Gestalten sind Zustände und Vorgänge, deren charakteristische Eigenschaften und Wirkungen aus artgleichen Eigenschaften und Wirkungen ihrer sog. Teile nicht zusammensetzbar sind.«

3) Siehe Köhler, Die physischen Gestalten.

4) In seinem Buche »Komplextheorie und Gestalttheorie« zitiert G. E. Müller Rubin, welcher den Dingcharakter sowie den Charakter des »Grundes« beschreibt. Letzteren nennt Rubin auch Stoffcharakter, wie er Mehl, Sand u. a. zukommt. Die Figur ist eindringlicher. Sie aktualisiert mehr Erfahrungsniederschläge, prägt sich besser ein und wird näher lokalisiert. Der Dingcharakter ist um so stärker, je geringer die Ausdehnung. Dagegen wächst die Eindringlichkeit mit der Größe des Feldes.

5) Als Kohärenzfaktoren der simultanen Auffassung visueller Eindrücke führt G. E. Müller in demselben Buche an: 1. räumliche Nachbarschaft, 2. Gleichheit der dargebotenen Glieder, 3. Ähnlichkeit, 4. Symmetrie, 5. Eindringlichkeit der Glieder.

6) Bühler zitiert in seinem Werke »Die Gestaltwahrnehmungen« Witasek (S. 26), der sich in »Psychol. der Raumwahrnehmung des Auges« S. 294 ff. gegen die Aufmerksamkeitstheorie wendet: »Die unverkennbaren Verschiedenheiten der Gestalterlebnisse sind auf Verschiedenheiten der Aufmerksamkeitsrichtung nicht zurückzuführen.«

7) Wir haben dasselbe, was Hildebrandt in seinem Buche »Das Problem der Form« ein Zusammenwirken des flächenhaften Fernbildes und des stereoskopischen Nahbildes nennt. Vgl. S. 151. Dort unterscheidet H. das passive vom aktiven Auge. Das Auge läßt sich auffassen »als passive

rein spiegelnde Kamera (welche die flächenhaften Erscheinungen aufnimmt) und als wahrnehmendes Organ, wobei der geistige Prozeß des räumlichen Deutens der Erscheinung zum Sehen gehört und dieses zu einem aktiven Vorgange macht. — Beim passiven Sehen wird das an sich zweidimensionale Fernbild auch nur zweidimensional aufgefaßt und sein unmittelbarer dreidimensionaler Eindruck zunächst ignoriert. Beim aktiven Sehen jedoch wird gerade der dreidimensionale Eindruck des Fernbildes als sein Inhalt erfaßt und die zweidimensionale Beschaffenheit des Fernbildes dagegen ignoriert. Beim passiven Sehen tritt somit die Frage, ob das jeweilige Fernbild eine starke räumliche Ausdrucksfähigkeit besitzt, ganz in den Hintergrund, während beim aktiven Sehen diese Qualität des Fernbildes eine wesentliche Bedeutung hat. Naturgemäß enthält also das Fernbild für den Künstler zwei Probleme: Wie wird es ausdrucksvoll für seinen räumlichen Inhalt, und wie wird es einheitlich für die Sehfunktion (das passive Sehen)«.

8) Siehe Witasek, Psychol. der Raumwahrnehmung des Auges S. 89: »Die Sehtiefe ist an sich und ursprünglich eine einfache Qualität ohne quantitative Abstufungen.« Ferner S. 98: »Man vergegenwärtige sich den räumlichen Eindruck, den man erhält, wenn man die nur durch die Lider verschlossenen Augen hinauf gegen den hellen Himmel wendet. Das den ganzen Raum scheinbar ausfüllende konturlose rosige Licht erscheint ganz zweifellos mit Tiefe, aber nicht etwa als Wand, in einer bestimmten Tiefe«. Schließlich S. 99: »Die Tiefe . . . . ist keineswegs ein Abstraktum, gewonnen aus der verallgemeinernden Zusammenfassung aller besonderen bestimmten Tiefen. Sie ist nichts Abstraktes, sondern eine ganz und gar anschauliche, konkrete Qualität.«

9) Siehe Hildebrandt, Problem der Form S. 152: »Der Impressionismus in modernem Sinn glaubt die künstlerische Aufgabe zu lösen durch die Einheit der Erscheinung für das passive Auge allein. Die Naturerscheinung wird dabei nur wie ein farbiger Teppich aufgefaßt.«

10) Die »Wirkungsform« bei Hildebrandt ist identisch mit der charaktererfüllten Raumform oder der Raumform als physiognomischem Gegenstand. Die »Daseinsform« ist nichts anderes als der ursächliche begriffliche Gegenstand. Die Wirkungsform kann nicht mit objektiven physikalischen Methoden ermittelt, sondern nur erlebt werden. Siehe Probl. der Form S. 45: »Die Wirkungsform ist frei von meßbarem Tatbestand.« Weiteres über die Wirkungsform siehe S. 131.

11) Siehe Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft S. 360: »Mindestens die sog. vorgestellten, vielleicht aber auch die realsten Gefühle schließen sich ohne Anschauungstätigkeit an das Wort selber an. — Die Schilderung eines Menschen oder einer Gegend braucht keine optischen Vorstellungen zu wecken und kann doch so eindrucksvoll als irgend möglich sein. Metaphern und Allegorien verlangen nicht unbedingt, daß tatsächlich verglichen werde, sondern können wie Akkordfolgen oder Farbenharmonien auf ein empfängliches Gemüt wirken.«

12) Siehe Dessoir, Ästhetik S. 365: »Der Rhythmus, der durchhaltende Zug aller Musik spielt überall herein. Sein Prinzip findet sich in jedem künstlerisch aufgebauten Satz und in jeder poetischen Verbindung von Sätzen«.

13) Über die Klangwirkung der Worte schreibt K. Groos in einer Ab-

handlung über Flaubert in Zeitschr. f. Ästh. u. allgem. Kunstwissenschaft Bd. 18 Heft 1 S. 42: »... so hängt z. B. die Vorliebe für Fremdwörter bei Flaubert nicht nur mit dem Exotismus, sondern auch mit der Freude am Klang zusammen. Über dem einzelnen Ausdruck steht der Rhythmus der Wortfolge, dessen sich der Dichter durch Vorlesen vor andern, aber auch schon durch lautes Sprechen beim Niederschreiben zu vergewissern suchte. Assonanzen und Wiederholungen sind zu vermeiden, der Satz muß rollen. Die Worte haben eine Seele, die von ihrem Sinn zu unterscheiden ist, sagt Maupassant in der Étude sur Gustave Flaubert, die dessen Romanfragment »Bouvard et Pecuchet« einleitet; beides muß sich zu einem geheimnisvollen Einklang verbinden. Das Höchste und Umfassendste in der Hierarchie der Gestaltungsmittel, von denen jedes seinen eigenen Wert und doch nur relative Selbständigkeit besitzt, ist die Einheitlichkeit des Gesamtplans. Erst der verbindende Faden macht aus den Perlen den Schmuck der Kette.«

14) Siehe K. Groos, Über wissenschaftliche Einfälle, Zeitschr. f. Psychol. Bd. 95 (1924) S. 4: »Was den Ausdruck ‚Wissen' betrifft, so muß hier auch dieser in einem über das wirkliche urteilsmäßige Erleben hinausgreifenden Sinne gedeutet werden, und das wird dazu nötigen, auch bei unserer Problemstellung verschiedene Arten der Bewußtheit zu unterscheiden. Wenn ferner Ach die Bewußtheit als eine ihrem Wesen nach unanschauliche Form des Erlebens bezeichnet, so ist dies nicht so aufzufassen, als ob dabei alles Anschauliche überhaupt fehlen müsse.«

15) Siehe Dessoir, Ästhetik S. 366: »An den Wort- und Satzvorstellungen selber haftet der Genuß.« Ferner S. 363: »Wir erfahren durch die Worte eine rein sprachliche Gefühlswirkung.« S. 359: »Die Absicht der Poesie ist der Genuß durch Worte, manche Neuere meinen sogar der Genuß am Worte.«

16) Siehe Dessoir, Ästhetik S. 363: »Des Dichters Kunst besteht darin, die Worte so einzuengen und zu heben (dies heißt: ihren Charakter zu steigern), daß gerade diejenigen ihrer Seiten (d. h. diejenigen speziellen Charaktere) erfaßt werden, auf die es im Interesse der Wirkung ankommt.«

17) Siehe K. Groos, Zeitschr. f. Psychol. Bd. 95 (1924) S. 7: »Dagegen ist es für uns notwendig, den Begriff der Bedeutungsbewußtheit zu gebrauchen. Ach hat ihn, wenn ich nicht irre, in etwas allgemeinerem Sinne verwendet, als ich es hier befürworte. Ich möchte nämlich unter dem Hinweis auf die Korrelation von Zeichen und Bedeutung den Ausdruck auf die Fälle beschränken, wo uns gegenwärtige Sprachzeichen von dem ihnen zukommenden Sinne durchdrungen oder durchgeistigt sind.«

18) Ach beschreibt in seinem Werke »Über die Begriffsbildung«, wie der Name zum Symptom des begrifflichen Gegenstandes wird. Siehe S. 307: »Dadurch, daß der Name mit dem ideellen Objekt zu einem Ganzen verschmolzen ist, ist er zugleich zu einer Eigentümlichkeit dieses Objekts geworden. Dabei hat diese Eigentümlichkeit in ihrem Verhältnis zum Objekt genau denselben Charakter wie die übrigen Eigenschaften des Objekts.« Ferner S. 308: »Eine Lösung des innigen Verwachsenseins zwischen dem Namen und der Objektvorstellung kam gar nicht in Betracht, dagegen sehr wohl eine Änderung der Eigenschaften des Objekts.«

19) Ach hat bei der Definition der »Objektvorstellung« den begrifflichen Gegenstand im Auge: Begriffsbildung S. 305: »Diejenige Objektvorstellung, bei der die Forderung der Gleichheit für verschiedene Individuen durch das

Zurücktreten der anschaulichen Momente und durch das Hervortreten des unanschaulichen Gegenwärtigseins, des Wissens von den in Betracht kommenden Eigenschaften des Objekts erfüllt ist, soll das ideelle Objekt heißen.«

20) Über den Gefühlswert der Worte findet sich vieles in dem Buche von K. O. Erdmann, Die Bedeutung des Wortes.

21) Siehe Ach, Über die Begriffsbildung: »Assoziative Verbindung zwischen Zeichen und dem ihm zukommenden Objekt führt nicht zur signikativen Bedeutung (begriffliche Bedeutung).«

1. **Geist und Schmetterling**

Von Carossa

Ich bin ein Geist, für kurze Zeit gebannt
An dieses Flusses klüftereichen Strand,
Wo Schilfrohr bräunlich blüht, wo die Libellen
Wie heiße, blaue Nadeln mich durchschnellen,
Und manchmal mit unwirksamer Gewalt
Ein menschlich Lied mich Schauenden umhallt.

2. **Landschaft**

Von Carossa

Reich verstreute Tempeltrümmer glühen gelb im Sonnenbrand,
Ginsterbüsche zwischen Säulen ziehen Gold aus heißem Sand,
Edle Schmetterlinge zieren Marmorstirn und Marmorschoß,
In des Gottes Achselhöhle wuchert üppig grünes Moos,
Eine silbergraue Schlange liegt zerbrochen starr im Staub,
Kinder knien zu ihr nieder, decken sie mit Walnußlaub.
Und schon steigen aus dem Boden harte Käfer scharenweis,
Toten Leib zurückzutragen in der Wesen heißen Kreis.

3. **Der Garten**

(2. Strophe) Von Anton Wildgans

Du bist der Garten, wo meine Seele über die dämmernden Wege geht,
Du bist der Mohnduft für alle Fehle und meiner Reue verschwiegenes Beet.
Denn alles, so mir im Suchen begegnet, du hast es geheiliget und gesegnet,
Daß es in mir wie ein Bildnis steht.

4. **Tiefer Blick**

Von Anton Wildgans

Oh, du kannst einsam sein, daß Gott erbarm, daß es dich mitten in dem
Fliegenschwarm der Menschen jäh befällt wie Scham und Grauen.
Und manchmal mußt du vor den Spiegel gehn und voller Angst nach deinem
Bilde sehn, um in ein Antlitz, das dich kennt, zu schauen.

Druck von Robert Noske in Borna-Leipzig.

Lebenslauf.

Am 13. März 1901 in Heilbronn a. N. geboren, besuchte ich von meinem 7. Lebensjahre an die Elementarschule, später die Oberrealschule dieser Stadt. Im März 1914 kam ich durch die Versetzung meines Vaters von der Filiale der Württembergischen Vereinsbank an die Stuttgarter Zentrale nach Stuttgart. Hier konnte ich in die IV. Klasse des Reformrealgymnasiums eintreten, welche Anstalt ich besuchte bis zur Ablegung der Reifeprüfung im Juli 1920. Nach einem an der Universität Tübingen verbrachten Semester absolvierte ich 6 Semester an der Technischen Hochschule in Stuttgart und legte während dieser Zeit in sämtlichen Teilfächern des Vordiploms für technische Physik mit Erfolg Prüfungen ab. Einer alten Neigung folgend widmete ich mich hierauf philosophischen Studien und brachte eine Arbeit, mit welcher ich in Tübingen bei der Philosophischen Fakultät zu promovieren hoffte, zum Abschluß. Nach weiteren 4 an der Universität Tübingen verbrachten Semestern wurde ich zu Weihnachten 1926 zur mündlichen Doktor-Prüfung zugelassen, welche ich bestand.

Frühjahr 1927. Robert Schweizer.